
ELISE WILK

TEATRUL PENTRU PUBLICUL TÂNĂR ÎN ROMÂNIA



STUDIA ARTIS

UArtPress

Presa Universitară Clujeană

Elise Wilk

TEATRUL PENTRU PUBLICUL TÂNĂR
ÎN ROMÂNIA

Redactare & DTP: Radu Toderici
Coperta: Sós Beáta

© Elise Wilk
© UArtPress, 2022
© Presa Universitară Clujeană, 2022

Editura UArtPress
Târgu Mureș, str. Kőteles Sámuel, nr. 6
540057, România
web: uartpress.ro

Universitatea Babeș-Bolyai
Presa Universitară Clujeană
Director: Codruța Săcelean
Str. Hasdeu, nr. 51
400371 Cluj-Napoca, România
Tel./fax: (+40)-264-597.401
E-mail: editura@ubbcluj.ro
<http://www.editura.ubbcluj.ro/>

STUDIA ARTIS
Seria Școlii Doctorale a Universității
de Arte din Târgu Mureș, nr. 8
ISSN: 2971-8694

ISBN 978-606-8325-48-4
ISBN 978-606-37-1593-8
(ediție online pdf)

Elise Wilk

TEATRUL PENTRU
PUBLICUL TÂNĂR
ÎN ROMÂNIA

UArtPress

Presa Universitară Clujeană

2022

CUPRINS

Argument	11
Structura lucrării. Metodologie	15
CAPITOLUL 1. TEATRUL PENTRU PUBLICUL TÂNĂR. DESPRE DIFICULTATEA ȘI LIMITELE DEFINIRII UNUI TERMEN	21
Obiective	21
1.1. „Invenția” adolescenței	22
1.2. Literatura pentru publicul tânăr	27
1.3. O tragedie a copiilor	30
1.4. Cum a apărut teatrul pentru publicul tânăr	32
1.5. Funcția educativă a teatrului pentru publicul tânăr	35
1.6. Pedagogia teatrală	42
1.7. Spectatorul adolescent astăzi. Nativul digital	46
1.8. Spectatorul participant	54
1.9. Mai este nevoie de un teatru pentru publicul tânăr?	
Șapte observații	62
Concluzii	67
CAPITOLUL 2. STUDIU DE CAZ – TEATRUL PENTRU PUBLICUL TÂNĂR ÎN SPAȚIUL GERMAN	75
Obiective	75
2.1. O foarte scurtă istorie: De la teatrul emancipativ la teatrul participativ	76
2.2. Programe de pedagogie teatrală	83
2.3. Manualul de lucru ca material didactic.	
Două propuneri	90
2.4. Când sala de clasă devine scenă	102
2.5. Dramaturgia pentru publicul tânăr în spațiul german	105
2.6. Sisteme de validare și recunoaștere	114
2.7. Teatrul pentru publicul tânăr în spațiul german.	
Cinci observații	126
Concluzii	130
CAPITOLUL 3. DRAMATURGIA CONTEMPORANĂ ROMÂNEASCĂ PENTRU PUBLICUL TÂNĂR	135
Obiective	135
3.1. Contextul apariției dramaturgiei contemporane pentru publicul tânăr în România	138
3.1.1. Momentul zero. <i>Eu când vreau să fluier, fluier</i>	138
3.1.2. Concursul dramAcum	144
3.1.3. Post-dramAcum. În căutare de noi voci	149

3.2. Texte pentru publicul tânăr din dramaturgia contemporană românească (1998-2018)	156
3.2.1. <i>Eu când vreau să fluier, fluier</i> de Andreea Vălean	160
3.2.2. <i>Îngerul electric</i> de Radu Macrinici	164
3.2.3. <i>Stop the Tempo</i> de Gianina Cărbunariu	167
3.2.4. <i>Elevator</i> de Gabriel Pintilei	172
3.2.5. <i>New York, Fuckin' City</i> de Peca Ștefan	177
3.2.6. <i>With a Little Help from My Friends</i> de Maria Manolescu	181
3.2.7. <i>Fermoare, nasturi și capse</i> de Mihai Ignat	184
3.2.8. <i>graffiti.drinz</i> de Alina Nelega	187
3.2.9. <i>Familia Offline</i> de Mihaela Michailov	190
3.2.10. <i>Profu' de religie</i> de Mihaela Michailov	197
3.2.11. <i>Antisocial</i> de Bogdan Georgescu	200
3.2.12. <i>Disparația</i> de Alexa Băcanu	206
3.2.13. <i>Foreplay</i> de Ozana Nicolau	211
3.2.14. <i>School feat. Cool</i> de George Cocos	215
3.2.15. <i>Boyz and Girlz</i> de Sânziana Koenig	220
3.2.16. Despre personajul adolescent în dramaturgia românească	226
3.2.17. Structură și limbaj	229
3.2.18. Dramaturgia pentru publicul tânăr în România – Modele de lucru	231
3.2.19. Mass-media ca sursă de documentare. Rolul de jurnalist al dramaturgului contemporan	235
3.2.20. Traduceri din dramaturgia străină pentru publicul tânăr	241
3.2.21. Responsabilitatea autorului care scrie pentru adolescenți	246
3.3. Dramaturgia mea pentru publicul tânăr	249
3.3.1. De ce despre adolescenți?	249
3.3.2. <i>Pisica verde</i>	253
3.3.3. <i>Avioane de hârtie</i>	258
3.3.4. <i>Crocodil</i>	260
3.3.5. <i>Exploziv</i>	264
3.3.6. <i>iHamlet</i>	267
3.3.7. <i>Feminin</i>	270
3.3.8. Acestea nu sunt texte pentru adolescenți	273
3.4. Dramaturgia românească pentru publicul tânăr. Șapte observații	275
Concluzii	281

CAPITOLUL 4. PROGRAME DEDICATE PUBLICULUI TÂNĂR ÎN TEATRELE DIN ROMÂNIA	287
Obiective	287
4.1. Cum a apărut teatrul pentru publicul tânăr în România?	288

4.2. Unde se joacă spectacolele adresate publicului tânăr?	292
4.3. Teatru cu relevanță socială adresat tinerilor: Centrul Educațional Replika	304
4.4. Publicul co-creator: Teatrul Tineretului din Piatra Neamț	320
4.5. Spectacole care au la bază interviuri cu adolescenți: Platforma Teen Spirit la Reactor de Creație și Experiment	330
4.6. Inițiative extrarepertoriale	335
4.7. Festivaluri de teatru pentru publicul tânăr	339
4.8. Teatrul jucat de adolescenți. Festivalul Ideo Ideis	345
4.9. Programe dedicate publicului tânăr în teatrele din România. Șapte observații	350
Concluzii	354
Pentru un teatru al tinerilor	357
Bibliografie	363

„Mă întrebam unde se duc rațele din Central Park când îngheață tot lacul. Mă întrebam dacă nu cumva vine vreun tip cu un camion să le ia și să le ducă la o grădină zoologică sau altundeva. Sau dacă nu zboară pur și simplu într-altă parte.”

J.D. Salinger, *De veghe în lanul de secară*

ARGUMENT

Teatrul pentru publicul tânăr este singurul gen de teatru care se definește prin publicul său, utilizarea prepozițională care indică atribuirea obiectului artistic – *pentru publicul tânăr* (sau *pentru copii și tineret, pentru adolescenți*) – fiind absentă în definirea altor forme teatrale. În legătură cu acest lucru, se pot constata două aspecte.

Pe de o parte, deja din denumire teatrul pentru publicul tânăr își dezvăluie preocuparea foarte atentă pentru spectator, pentru modul în care mesajul artistic este transmis, dar și miza pedagogică. Denumirea indică faptul că publicul țintă este clar delimitat, important și perceput în mod adecvat, iar misiunea acestui gen de teatru este una specială.

Pe de altă parte, această denumire a contribuit la deprecierea sensului și a valorii actului artistic – *pentru publicul tânăr* fiind tradus de multe ori prin „de calitate mai slabă” sau chiar „un gen minor de teatru”. Această depreciere își poate avea originile în faptul că multă vreme teatrul adresat tinerilor a avut o simplă utilitate pedagogică, probând uneori valențe propagandistice, iar spectacolele cu adevărat valoroase din punct de vedere artistic au apărut cu mult mai târziu.

Cercetarea de față se referă în principal la teatrul pentru categoria de vârstă 14-18 ani, utilizând atât termenul de *teatru pentru publicul tânăr*, cât și pe cel de *teatru pentru adolescenți* sau *teatru pentru tineri*. Cu toate că prezentul studiu este restrâns la această categorie de vârstă, se face foarte des referire la teatrul pentru copii. Teatrul pentru adolescenți s-a desprins din genul teatrului pentru copii ca urmare a unei fragmentări a repertoriilor teatrelor pentru copii pe categorii de vârstă, așa că până la un anumit punct vorbim de o istorie și de caracteristici comune. Și astăzi, spectacolele adresate adolescenților se joacă și în teatre pentru copii și tineret (unde se produc în mare parte

spectacole pentru copii, dar există uneori în repertoriu și spectacole adresate celor între 14 și 18 ani).

Cercetarea are în vedere în primul rând teatrul centrat estetic, preocupat de producția de spectacol ca act artistic asumat ca atare și cu o importantă miză pedagogică, dar care este mereu secundară mizei estetice. Studiul se va apleca în principal asupra perioadei 2000-2020, concentrându-se în primul rând pe teatrul jucat de adulți, actori profesioniști, pe scene profesioniste (independente sau de stat), precum și asupra strategiilor extrarepertoriale ale teatrelor.

Prezentul studiu, care reprezintă o continuare a demersului început în 2012 odată cu lucrarea de disertație de la absolvirea Masteratului de Scriere Dramatică de la Universitatea de Arte din Târgu Mureș, „Tema adolescenței în dramaturgia contemporană românească”, are în spate o puternică motivație personală. Astfel, catalizatorul principal care a declanșat demararea cercetării de față, fundamentată pe ani de practică în domeniul pe care îl explorează, este detectabil în propria mea biografie. Ca autoare de texte dramatice am scris, cu precădere între anii 2012 și 2017, o serie de piese de teatru care au în centru adolescenții, fiind implicată, nu de puține ori, în procesul de lucru la spectacolele care s-au montat după aceste texte, în teatre din România și din străinătate. Ca dramaturg, cu toate că temele mele de interes nu s-au rezumat niciodată exclusiv la această zonă, sunt și în prezent asociată teatrului pentru publicul tânăr, fiind considerată de critica de specialitate ca fiind autoarea-cult a adolescenților¹. Participând cu spectacolele la numeroase festivaluri și întâlniri cu publicul, am identificat o reală nevoie în rândul spectatorilor ca temele de interes pentru tineri să fie reprezentate pe scenă. Piese mele despre adolescenți nu

1. Maura Anghel, „Teatrul radiofonic de azi e un gen la fel de important ca filmul. Interviu cu criticul Oana Cristea Grigorescu”, *Evenimentul*, 28 septembrie 2020, disponibil pe URL: <https://www.ziarulevenimentul.ro/stiri/a-teatrul-radiofonic-de-azi-e-un-gen-cel-putin-la-fel-de-ofertant-ca-i-filmula/a-teatrul-radiofonic-de-azi-e-un-gen-cel-putin-la-fel-de-ofertant-ca-i-filmula--217492752.html>, accesat la 2.10.2020.

sunt montate doar pe scenele profesioniste, ci sunt jucate și de un număr mare de trupe de liceeni. Discuțiile avute cu aceștia, dar și întâlnirile din cadrul *workshop*-urilor de scriere dramatică pe care le-am coordonat în cadrul Festivalului de Teatru Tânăr Ideo Ideis mi-au dovedit, încă o dată, că este mare nevoie de spectacole care să vorbească deschis despre viața tinerilor de astăzi.

În ultimii ani am colaborat cu regizori foarte diferiți ca viziune artistică, dar extrem de interesați de publicul adolescent – Horia Suru, Bobi Pricop, Eugen Jebeleanu, Andrei Măjeri, Leta Popescu, Catinca Drăgănescu, Eugen Gyemant, Cristi Juncu –, iar experiențele avute cu ocazia lucrului la scenă, în diferite teatre, independente sau de stat, mi-au oferit ocazia să cunosc fenomenul teatral din interior. La colaborările mele cu teatrele din România se adaugă experiența internațională, având ocazia să observ modul în care teatrele din Europa, cu precădere cele din spațiul german, tratează publicul tânăr.

Interesul meu deosebit pentru această zonă se manifestă și în calitate de traducător din dramaturgia germană. Având acces la texte noi pentru publicul tânăr scrise de autori de limbă germană, sunt familiarizată cu temele curajoase pe care acestea le abordează. Sunt conștientă de rolul extrem de important al unui traducător, de a descoperi și introduce în circuitul teatral texte noi și de a da astfel start unor trenduri, lucru extrem de important atunci când e vorba de o zonă aflată, deocamdată, abia la început, așa cum este teatrul pentru publicul tânăr din România.

Ca autor dramatic, fac parte din ultima generație de câștigători ai concursului *dramAcum*, startul meu în carieră datorându-se foarte mult acestui grup care, chiar dacă nu a avut legătură directă cu debutul meu ca dramaturg, mi-a oferit foarte multă încredere. Rolul pe care *dramAcum* l-a avut în formarea mea m-a făcut să acord acestei mișcări o atenție specială și să descopăr că a fost una dintre inițiativele care a pregătit terenul pentru ca teatrul pentru publicul tânăr în România să existe astăzi.

Un alt motiv important pentru demararea cercetării de față a fost convingerea mea puternică în necesitatea acestui demers, în contextul în care nu există, la ora actuală, nicio contribuție teoretică în zona teatrului pentru publicul tânăr din România. Singura apariție editorială pe această temă, volumul colectiv *Teatrul și publicul său tânăr. Realități românești*, coordonat de Oltița Cântec și apărut în 2018 la editura Timpul din Iași, mi-a confirmat convingerea că teatrul pentru publicul tânăr este din ce în ce mai vizibil, a intrat în vizorul teoreticienilor și a devenit un fenomen care nu mai poate fi ignorat. Am pornit prezenta cercetare având convingerea că lucrarea de față va fi utilă managerilor de teatru care vor să iasă din zona de confort a organizării de grupuri școlare care să participe la reprezentații și își propun strategii curajoase de dezvoltare a audienței, aliniate la trendurile occidentale, fiind conștienți că pentru a câștiga și menține un public tânăr trebuie făcute eforturi considerabile, atât în ceea ce privește repertoriul, cât și în afara scenei.

Nu în ultimul rând, am inițiat acest demers crezând într-o reformă necesară a teatrelor pentru copii și tineret din România, care funcționează, în mare parte, după un sistem învechit, sunt lipsite de direcții artistice care să le individualizeze și aproape imune la influențele străine. La aceasta se adaugă și lipsa unor bugete adecvate care să confirme interesul real al finanțatorilor culturii publice pentru formarea publicului tânăr. Deși titulatura completă este „teatru pentru copii și tineret”, cele mai multe dintre ele acordă o atenție mult mai mare copiilor decât tinerilor, construindu-și repertoriile pentru grupe de vârstă de până la 10-12 ani și neglijând, astfel, segmente de public care nu se regăsesc în oferta repertorială.

Pornind de la premisa că adolescenții au nevoie de un teatru diferit decât cel oferit adulților, cercetarea de față își propune o radiografiere a unui fenomen relativ nou, aflat, în România, încă în faza de pionierat, și care ar merita o atenție specială.

Structura lucrării. Metodologie

În ceea ce privește structura cercetării de față, lucrarea e împărțită în patru capitole, fiecare dintre ele fiind construit cu diferite metode de cercetare și analiză, în funcție de mizele urmărite. În prezenta cercetare au fost utilizate metodele istoriei teatrului, metodele criticii teatrale, metode de sociologie, de marketing, ale studiului de public, ale psihologiei sau esteticii teatrale. Studiile de caz asupra cărora m-am oprit – Teatrul pentru publicul tânăr din spațiul german, Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, Centrul Educațional Replika, Platforma Teen Spirit de la Reactor de Creație și Experiment, Festivalul de Teatru Tânăr Ideo Ideis – țin să evidențieze câteva inițiative cu rol exemplar, care ar putea servi ca inspirație și exemplu de bună practică și pentru alte instituții teatrale din România.

Primul capitol, *Teatrul pentru publicul tânăr. Despre dificultatea și limitele definirii unui termen* își propune să definească conceptul de *teatru pentru public tânăr* – o zonă a cărei identitate devine din ce în ce mai chestionabilă odată cu estomparea progresivă a granițelor dintre adolescenți și adulți – și să identifice principalele caracteristici ale unui spectacol pentru publicul tânăr. Pornind de la planul general socio-istoric, trecând prin cel literar, iar apoi prin cel teatral, am cercetat contextul în care concentrarea asupra figurii adolescentului, o preocupare de dată relativ recentă, a dus la apariția unei culturi pentru tineri. Urmărind să răspund la întrebarea de ce pentru adolescenți este necesar un teatru special, diferit de cel pentru adulți, mi-am propus o incursiune în istoria teatrului pentru publicul tânăr, insistând asupra mizei educaționale, a importanței dimensiunii participative, dar și a necesității programelor de pedagogie teatrală. Am acordat, de asemenea, un spațiu important cercetării asupra spectatorului adolescent. Din studiile sociologice realizate în ultimii ani în România cu privire la consumul cultural al tinerilor nu putem extrage decât foarte puține informații relevante despre preferințele și

necesitățile celor care au fost identificați ca făcând parte din Generația Z. Astfel, am pornit de la premisa că rezultatele studiilor de marketing realizate la comanda marilor branduri asupra tinerilor din Generația Z se pot aplica parțial și în cazul teatrului. Pentru fiecare nevoie și caracteristică specifică Generației Z, identificată de studiile consultate, am propus posibile abordări care pot fi utilizate de teatre în dezvoltarea unei strategii de comunicare care să vizeze publicul tânăr. De asemenea, utilizând rezultatele cercetării întreprinse, am identificat principalele caracteristici pe care ar trebui să le îndeplinească, în mod ideal, un spectacol pentru publicul tânăr.

Capitolul al doilea al prezentei lucrări, *Studiu de caz: Teatrul pentru publicul tânăr în spațiul german*, își propune o incursiune printre tendințele actuale în teatrul pentru publicul tânăr din spațiul de expresie germană. Am ales să restrâng cercetarea asupra acestui spațiu nu doar datorită experienței profesionale dobândite aici, ci în primul rând pentru că în spațiul de limbă germană evoluția teatrului pentru publicul tânăr este una dintre cele mai semnificative, constituind în același timp un exemplu de bună practică și o valoroasă sursă de inspirație pentru teatrele din România. Astfel, am cercetat modul în care teatrul pentru publicul tânăr a evoluat de la apariția sa, strâns legată de emanciparea tineretului la finalul anilor '60, spre formate care implică participarea activă a publicului tânăr la experiența teatrală. Am analizat strategiile repertoriale ale unor teatre cu tradiție pentru copii și tineret, precum Grips Theater sau Theater an der Parkaue din ultimele trei stagiuni, identificând trendurile și tematicile actuale și am sistematizat mai multe tipuri de programe de pedagogie teatrală care fac parte în mod regulat din oferta teatrelor. Am analizat programele oferite de teatre pentru copii și tineret, cât și de secțiunile pentru copii și tineret ale teatrelor de stat ca Deutsches Theater, Schauspielhaus Hamburg, Schauspielhaus Düsseldorf, Schauspielhaus Zürich. De asemenea, în cercetare m-am folosit de informațiile publicate

în anuarul *Kinder- und Jugendtheater in Deutschland*, care inventariază în fiecare an premierele stagiunii în curs.

În cercetarea mea am acordat o atenție specială relației teatrelor cu școlile și manualului de lucru ca instrument adjuvant în munca profesorului, creând, în baza materialelor didactice realizate de Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Gorki Theater Berlin și Schauspielhaus Zürich, câte o structură pentru două potențiale manuale de lucru care ar putea sta la baza a două spectacole prezente în stagiunea 2019-2020 în repertoriul teatrelor din România. De asemenea, o atenție deosebită a fost acordată spectacolelor destinate pentru a fi jucate în sălile de clasă, *Klassenzimmerstücke*, o formă de *Theatre in Education* foarte răspândită în spațiul german.

Am identificat drept o altă caracteristică importantă a teatrului pentru publicul tânăr în spațiul german existența unei literaturi dramatice extrem de consistente și variate, datorate în primul rând investiției masive în autorul dramatic. Astfel, am adus în discuție o serie de sisteme de validare și recunoaștere a dramaturgilor, prezentând cele mai importante premii, burse și rezidențe. În completarea imaginii asupra peisajului teatral german, am identificat cele mai importante programe editoriale și festivaluri pentru publicul tânăr. Utilizând rezultatele cercetării asupra teatrului pentru publicul tânăr din spațiul german, în care văd un sistem exemplar, coerent și funcțional, am propus o serie de inițiative necesare pentru a dezvolta, în România, un teatru pentru adolescenți cu adevărat relevant și care să țină pasul cu tendințele teatrului european.

Capitolul a treilea, *Dramaturgia contemporană românească pentru publicul tânăr*, constituie cea mai consistentă parte a prezentei lucrări și își propune o analiză amplă a principalelor tendințe care au definit dramaturgia românească pentru publicul tânăr în ultimii 20 de ani. Multe dintre piesele de teatru autohtone despre adolescenți existau deja cu mult înainte ca teatrele din România să înceapă să-și manifeste interesul pentru această zonă.

În prima secțiune a capitolului, mi-am propus să analizez contextul în care a apărut dramaturgia contemporană românească despre adolescenți, care a fost creată la sfârșitul anilor 1990 și începutul anilor 2000 de Dramafest și dramAcum. Trecând prin istoria celor două inițiative care au marcat o revoluție în teatrul românesc de după 1990, în primul rând prin mutarea centrului de atenție asupra dramaturgului, am identificat momentul zero al dramaturgiei contemporane românești pentru adolescenți ca fiind descoperirea, în 1998, a piesei *Eu când vreau să fluier, fluier* de Andreea Vălean în cadrul concursului de dramaturgie inițiat de *Dramafest*.

În secțiunea a doua a capitolului mi-am propus să analizez pe scurt 15 texte de teatru românești pentru publicul tânăr care au fost scrise între 1998 și 2018. Selecția își propune să ilustreze modul în care au evoluat, de-a lungul a 20 de ani, subiectele alese de dramaturgi, procesul documentării, structura, limbajul, dar și modul de lucru.

În continuare, am identificat mai multe moduri în care un text contemporan românesc ajunge astăzi de pe pagină în scenă. Modelele de lucru nu sunt specifice teatrului pentru publicul tânăr, ele se referă la dramaturgia contemporană românească în general. O particularitate a teatrului pentru publicul tânăr sunt însă textele dezvoltate la scenă, cu adolescenți în sală, care oferă constant *feedback* creatorilor. Am considerat important de menționat și inițiativele care și-au propus traducerea de piese de teatru pentru publicul tânăr și introducerea lor în circuitul teatral românesc, acestea pregătind terenul pentru schimbarea în modul de a scrie al dramaturgilor autohtoni.

A treia secțiune a prezentului capitol este dedicată preocupărilor mele personale din sfera teatrului pentru publicul tânăr. Secțiunea cuprinde o scurtă prezentare a șase texte pentru publicul tânăr pe care le-am scris între 2012 și 2018 – *Pisica verde*, *Avioane de hârtie*, *Crocodil*, *Exploziv*, *iHamlet* și *Feminin* – și oferă detalii despre contextul în care au apărut, despre procesul de scriere și despre câteva spectacole care au avut la bază aceste texte.

Capitolul al patrulea, *Programe dedicate publicului tânăr în teatrele din România*, își propune cartografierea unei zone aflate în continuă expansiune. În cadrul cercetării am identificat principalii factori care au determinat creșterea, în timp, a interesului pentru spectacole adresate publicului tânăr în România, precum și contextul în care sunt produse aceste spectacole și metodele de lucru pe care se bazează.

Am analizat repertoriile teatrelor instituționalizate și independente din România (atât teatre pentru copii și tineret, cât și teatre care se adresează, în principal, spectatorilor adulți) în ceea ce privește spectacolele și proiectele extrarepertoriale dedicate spectatorilor între 14 și 18 ani, din perioada 2015-2020, cercetând în același timp și contextul în care acestea au apărut. De asemenea, am analizat o serie de proiecte de management și rapoarte anuale ale directorilor de teatre instituționalizate, pentru a identifica strategiile propuse de aceștia cu privire la publicul tânăr și la dezvoltarea audienței.

Prin trei studii de caz (Centrul Educațional Replika, Teatrul Tineretului din Piatra Neamț și Platforma Teen Spirit la Reactor de Creație și Experiment), am exemplificat trei modele de succes prin care instituții independente și de stat au reușit să apropie spectatorii adolescenți de teatru. Am analizat oferta lor repertorială din ultimii 3-5 ani, problematicile abordate de spectacole, modul de lucru, dar și inițiativele extrarepertoriale.

Ultima parte a capitolului este dedicată festivalurilor de teatru pentru publicul tânăr, care au apărut ca o consecință a dezvoltării acestui sector, oferind o analiză a selecțiilor din ultimii 5 ani, dar și a ofertei extra-spectacol. Nu în ultimul rând, am ținut să punctez rolul important pe care îl are teatrul jucat de adolescenți în formarea unei noi generații de spectatori, evoluția teatrului pentru publicul tânăr din România fiind reflectată foarte bine de festivalurile adresate trupelor de liceeni. Prezentând ca studiu de caz Festivalul de Teatru Tânăr Ideo Ideis, la care am avut ocazia să particip

atât cu spectacole, dar și în calitate de coordonator al unui atelier de scriere dramatică, am ales din nou o inițiativă exemplară, care a avut un rol important în creșterea unei noi generații de spectatori și în stimularea interesului teatrelor din România pentru publicul adolescent.

Potrivit unui ordin semnat la 1 octombrie 2020 de ministrul Educației, începând cu anul școlar 2021-2022 elevii din România vor putea studia teatrul ca disciplină opțională, putând opta pentru cursurile „Eu și scena” (ciclul primar), „Teatrul și noi” (ciclul gimnazial) și „Laboratorul de teatru” (ciclul liceal). Propunerea de a introduce în curriculum o disciplină din domeniul artei teatrale a venit din partea UNATC București, iar decizia are la bază și recomandările UNESCO, în care se precizează că utilizarea artelor în educație poate spori abilitățile creative și inovatoare ale societății². Cu toate că implementarea va dura mult, fiind nevoie de surse de finanțare serioase și de resurse profesionale, este un pas extrem de important în direcția implicării teatrului în educație. În acest context, utilitatea lucrării de față, prin *mapping*-ul realizat în zona teatrului pentru publicul tânăr, devine și mai semnificativă.

2. N.O., „Elevii din România vor putea studia teatrul ca disciplină opțională”, 2020, *Hotnews*, 1 octombrie 2020, disponibil pe URL: <https://www.hotnews.ro/stiri-educatie-24323610-elevii-din-romania-vor-putea-studia-teatrul-disciplina-optionala.htm>, accesat la 9.10.2020.

CAPITOLUL 1

TEATRUL PENTRU PUBLICUL TÂNĂR – DESPRE DIFICULTATEA ȘI LIMITELE DEFINIRII UNUI TERMEN

Obiective

Încercarea de a formula o definiție pentru teatrul pentru publicul tânăr se lovește de dificultăți, deoarece nu vorbim despre un gen cu o identitate și cu delimitări clare, de vreme ce adolescenții pot merge la spectacole pentru adulți și viceversa.

Principala premisă de la care pornește prezenta cercetare este că adolescenții au nevoie de un teatru diferit decât cel oferit adulților. Termenul de „teatru pentru publicul tânăr” sugerează pe de-o parte o separare de teatrul pentru adulți, precum și niște calități distincte. Teatrul pentru publicul tânăr este diferit de teatrul pentru adulți în primul rând pentru că se adresează unui public special. Așadar, actul artistic ar trebui să fie diferit. În timp ce în cazul copiilor vorbim despre o audiență captivă – ei nu au ales să vină la teatru, ci sunt aduși de părinți sau profesori –, în cazul adolescenților lucrurile stau puțin diferit, deoarece ei au, cel puțin teoretic, posibilitatea să vină singuri la teatru. Astfel, adolescenții pot fi numiți o audiență semi-captivă.

Maturizarea adolescenților se produce mai repede, iar pe de altă parte adulții par să trăiască o copilărie nesfârșită, într-o societate în care tinerețea este idealizată, chiar idolatrizată. Tocmai granițele din ce în ce mai estompate dintre adolescenți și adulți fac ca existența unui teatru special pentru publicul tânăr să-și piardă din miză. Așadar, teatrul pentru publicul tânăr este un concept foarte greu de definit. Voi încerca, totuși, să ofer o definiție pentru ceea ce, în mod ideal, înseamnă un spectacol pentru publicul tânăr.

Ele sunt spectacole jucate de actori profesioniști, în instituții de stat sau independente care sunt sau nu dedicate prin titulatură publicului tânăr, care prin tema pe care o abordează, prin personaje și prin limbajul performativ abordat se adresează în primul rând – dar nu în mod exclusiv – publicului între 14 și 18 ani, având o importantă miză pedagogică, dar care nu se subordonează niciodată mizei estetice. Spectacolul ideal pentru publicul tânăr are un grad ridicat de implicare și vine însoțit de strategii și demersuri care implică publicul dincolo de spectacol.

Care a fost contextul în care a apărut teatrul pentru publicul tânăr? De când datează centrarea asupra adolescentului, cum a apărut cultura pentru tineri? Cine sunt, de fapt, cei cărora ne adresăm și de ce trebuie să le oferim un teatru care să-i implice?

Capitolul de față își propune o incursiune în scurta istorie a teatrului pentru publicul tânăr și o trecere în revistă a principalelor sale caracteristici, insistând asupra mizei educaționale, a ideii de implicare, dar și a necesității pedagogiei teatrale. Dar, în primul rând, își propune să ofere posibile răspunsuri la întrebarea: De ce este necesar să avem teatru pentru publicul tânăr?

1.1. „Invenția” adolescenței

Arta pentru publicul tânăr este un fenomen al secolului XX, în contextul în care preocuparea pentru copilărie și adolescență ca perioade ale vieții distincte, cu nevoi și interese specifice, este de dată relativ recentă.

Copilăria, respectiv prima perioadă a vieții, asociată cu o anumită vârstă biologică a cărei limită superioară se întinde spre tinerețe, cuprinzând sau nu adolescența¹, în reprezentarea ei contemporană, este un construct social și cultural, rezultat al dezvoltării unor concepții de-a lungul mai multor

1. Paula S. Faas (coord.), *Encyclopedia of Children and Childhood. In History and Society*, Michigan, Thomson-Gale, 2004, p. 818.

secole. Potrivit istoricului francez Philippe Ariès, lumea medievală nu a cunoscut conceptul de copilărie, iar abia spre sfârșitul secolului 17, odată cu mișcarea de școlarizare inaugurată de ordinele religioase, se începe considerarea separată a acestei etape a vieții². Odată cu scrierile lui John Locke și Jean-Jacques Rousseau, are loc o mutație în reprezentarea copilăriei – astfel, de la ființa decăzută prin păcatul originar, copilul ajunge să devină o *tabula rasa*. Această concepție este completată de romantici, care văd în copii ființe de o adâncă puritate estetică. În faza primei revoluții industriale, copiii devin resurse umane importante pentru economie și ajung să capete un statut privilegiat spre finalul secolului 19, când preocuparea educativă își cunoaște apogeul³. De asemenea, o tradiție inspirată de Sigmund Freud a modificat viziunea despre copilărie, aceasta devenind cheia dezvoltării adultului, primii ani ai vieții ajungând astfel în centrul atenției.

În secolul 19, lumea era încă formată din copii și adulți. Inițial, în SUA, termenul de „tânăr” avea conotații negative, tinerii fiind priviți ca amenințare și pericol. Spre exemplu, la finalul secolului 19, tânărul era definit drept o persoană de sex masculin din clasa muncitoare, cu vârsta cuprinsă între 13 și 18 ani, care manifestă tendințe spre neglijență și criminalitate. La începutul secolului 20, datorită organizațiilor de tineret, conotația mai degrabă negativă a acestui termen a fost înlocuită de o imagine pozitivă.

Deși încă mai exista exploatarea copilului prin muncă, tot mai multe state au început să impună restricții asupra acesteia. În același timp, numărul anilor petrecuți în școală a crescut, la fel și vârsta căsătoriei. Astfel, a apărut o nouă etapă a vieții – adolescența –, cu trăsături necunoscute în rândul copiilor și adulților. În accepțiunea jurnalistului și muzicologului Jon Savage, autorul cărții *Teenage. The*

2. Philippe Ariès, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Plon, 1960, p. 29.

3. Colin Heywood, *O istorie a copilăriei. Copiii în Occident din Evul Mediu până în epoca modernă*, București, Editura Trei, 2017, p. 8.

Creation of Youth, adolescența ca etapă distinctă în viața unui om ar trebui privită mai degrabă ca un fenomen cultural decât ca un fenomen biologic⁴.

Cu toate că o cultură a tinerilor începuse să existe cu multă vreme înainte, conceptul de *teenager* a fost creat în SUA aproape de finalul celui de-al Doilea Război Mondial de către specialiști în marketing, definind perioada din viața unui om cuprinsă între 14 și 18 ani⁵. În septembrie 1944, a apărut pe piața americană publicația 17, prima revistă destinată exclusiv adolescenților, având pe copertă o fotografie a lui Frank Sinatra. În accepțiunea lui John Springhall, momentul simbolic al apariției adolescenților în peisajul european are loc în 1955, când actorul James Dean, care devenise un model pentru milioane de tineri, moare în mașina lui sport, iar filmul lui *Rebel without a Cause* ajunge în cinematografe⁶.

Astfel, la mijlocul secolului 20, adolescenții încep să fie percepuți drept grup țintă atractiv din punct de vedere economic. S-a ajuns astfel la concluzia că anii adolescenței trebuie priviți ca etapă de sine stătătoare, foarte specială și extrem de solicitantă în viața unui om – o perioadă a vieții plină de transformări esențiale din punct de vedere fizic, psihic, emoțional și comportamental.

Opinia că adolescența, așa cum este ea înțeleasă astăzi, a devenit o necesitate dictată de complexitatea societăților moderne, apariția ei fiind influențată de o serie de factori economici, este larg împărtășită. Prin oportunitățile pe care le creează, orașul joacă un rol de bază în dezvoltarea unui nou discurs al adolescenților⁷. După extinderea

4. Jon Savage, *Teenage. The Creation of Youth, 1875-1945*, New York, Vintage Books, 2008, p. 17.

5. Psihologul Stanley G. Hall a definit, în 1898, adolescența ca perioadă de zece ani în viața unui om, între 12 sau 14 până la 22 sau 24 de ani. În alte accepțiuni, adolescența începe la 10, respectiv la 12 ani, sau durează între 10 și 19 ani.

6. John Springhall, *Coming of Age. Adolescence in Britain 1860-1960*, Dublin, Gill and Macmillan, 1986, p. 215.

7. Malcolm Bradbury, „The Cities of Modernism”, în Malcolm Bradbury, James McFarlane (coord.), *Modernism. A Guide to European Literature, 1890-1930*, Londra, Penguin Books, 1978, p. 96.

zonelor urbane, odată cu apariția cinematografelor, a *dance-hall*-urilor și a altor spații, apare conceptul de timp liber. În aceste momente, tinerii își dezvoltă o subcultură proprie, ieșită de sub protecția autoritară a familiei. În unele accepțiuni, factorul decisiv care a dus la apariția adolescentului independent în SUA a fost reprezentat de către automobil. Astfel, adolescenții au început să iasă de sub supravegherea părinților, lucru neexperimentat de generațiile anterioare. A evoluat și procesul găsirii unui partener. Dacă, înainte, prima întâlnire se desfășura acasă, de față cu întreaga familie, apariția automobilului a reușit să spulbere aceste tradiții, iar întâlnirile au început să aibă loc departe de ochii părinților, experiențele sexuale înainte de căsătorie devenind tot mai frecvente.

În vremurile în care cursul vieții unui om era deja trasat la naștere, copiii treceau direct, fără întreruperi, la statutul de adult. Abia cu multiplele opțiuni pe care le-a adus pluralismul a devenit obligatorie trăirea unei perioade de revoltă și nesupunere, pentru ca apoi, în cel mai bun caz, să te integrezi în societate ca membru responsabil.

Prin cultura tinerilor⁸ înțelegem totalitatea activităților și stilurilor adoptate de adolescenți în cadrul unei scene culturale comune. Pentru că aceștia nu se regăsesc în cultura adulților, care nu le oferă posibilități de a se exprima, își creează propriile subculturi. Deși în concepția populară nașterea culturii tinerilor este în strânsă legătură cu apariția rock 'n' roll-ului în anii '50 ai secolului 20, Savage dezvăluie o istorie mult mai complexă, influențele începând de la Goethe și Rousseau la finalul secolului 18. Ambii au scris despre melancolia anilor care preced maturitatea, începând să marcheze adolescența drept o perioadă distinctă a vieții. În romanul epistolar *Suferințele tânărului Werther* (1744), personajul principal, care se plasează în opoziție față de valorile morale și religioase burgheze, trăiește o nefericită poveste de dragoste cu o femeie logodită și în final se

8. Concept definit de Gustav Wyneken (1875-1964).

sinucide. Primul bestseller al literaturii germane⁹ a reușit să creeze o adevărată „febră Werther” în rândul tinerilor, personajul devenind o figură cult¹⁰, pe care aceștia încercau să o copieze.

Revoluția industrială și schimbările sociale care au acompaniat-o au reușit să separe și mai mult adolescenții de copii. Noile orașe industriale, cu violența și brutalitatea lor, au creat grupurile de adolescenți precoce, rebeli, cu propriile reguli și propriul *dress code*, mereu gata de conflict. La finalul Primului Război Mondial, generația tânără respinge valorile părinților care i-au trimis la luptă. În cadrul unor curente naționaliste, după Primul Război Mondial s-a creat un mit al tinereții, ideile fiind continuate de propaganda nazistă. Astfel, au apărut organizații de tineret precum Hitlerjugend, care avea ca scop educarea tinerilor germani, fete și băieți, în spiritul doctrinei naziste, al rasismului și al spiritului de sacrificiu în numele Germaniei, precum și subculturi ca mișcarea Zazou din timpul ocupației naziste în Franța, când ultraconservatorul regim Vichy începuse să implementeze o serie de legi ostile tineretului. Tinerii își exprimau rezistența și nonconformismul prin competiții de dans agresive, de multe ori luându-se la întrecere cu soldații forțelor ocupaționale. Mai târziu, organizațiile de tineret din țările fostului bloc comunist aveau misiunea de a îndoctrina tinerii în spiritul valorilor socialiste.

Astăzi, copilăria și adolescența sunt perioade ale vieții însoțite de experți, tinerii fac obiectul cercetărilor, sunt consumatori foarte importanți și imposibil de neglijat de către strategiile de marketing ale marilor branduri, au tot mai multe drepturi și niciodată nu s-au aflat mai mult în centrul atenției. Pascal Bruckner observă că idealizarea,

9. Werner Fuld, *Das Buch der verbotenen Bücher. Universalgeschichte des Verfolgten und Verfremten von der Antike bis heute*, Berlin, Galiani, 2012, p. 149.

10. Romanul a provocat și câteva tentative de suicid în rândul tinerilor. Începând cu anii '70 ai secolului trecut, în psihologie se vorbește despre „efectul Werther” ca fenomen prin care procedeul de mediatizare a unei sinucideri creează un val de sinucideri în populație.

chiar idolatrizarea tinereții nu este o noutate adusă de timpurile noastre, la sfârșitul secolului 19, în *Portretul lui Dorian Gray*, Oscar Wilde oferindu-i deja acestei idei o ilustrare fantastică: a îmbătrâni este un păcat, chiar o crimă¹¹. În societățile moderne, adulții și tinerii își sunt din ce în ce mai aproape: raporturile lor sunt mai egalitare. Bruckner observă că frontierele între vârste se estompează tot mai tare, iar asupra adulților apasă o inevitabilă invitație la imaturitate, o aspirație către iresponsabilitate:

„Cu cât individul devine mai conștient de responsabilitatea sa și de sarcinile care apasă asupra lui, cu atât mai mult el își proiectează pierduta lipsă de griji asupra copilului care a fost. Acea stare magică este un absolut din care el este exclus: să te maturizezi înseamnă să mori puțin, să ajungi orfan de originile tale.”¹²

1.2 Literatura pentru publicul tânăr

Istoria teatrului pentru publicul tânăr este strâns legată de apariția literaturii pentru copii și adolescenți, în contextul schimbării generale a percepției asupra acestei vârste începând cu secolul 20. Primele texte reprezentate pe scenele teatrelor de tineret au fost dramatizări ale unor romane pentru adolescenți, textele de teatru originale, special scrise pentru această categorie de vârstă, apărând mai târziu.

Prin literatură pentru tineret înțelegem literatura ficțională care a fost scrisă, publicată sau comercializată pentru cititori între 14 și 18 ani¹³. Prima care a făcut diferențierea între literatura pentru copii și cea pentru tineret a fost autoarea britanică Sarah Trimmer. În 1802, în revista

11. Pascal Bruckner, *Tentația inocenței*, București, Nemira, 1999, p. 84.

12. *Ibidem*.

13. Valerie Peterson, „Young Adult and New Adult Book Markets. Facts and Figures to Know about the Young Book Market, liveabout.com, 15.12.2018, disponibil pe URL: <https://www.thebalancecareers.com/the-young-adult-book-market-2799954>, accesat la 15.02.2019.

ei de literatură *The Guardian of Education*, Trimmer a introdus termenul „cărți pentru copii” (pentru cititorii sub 14 ani) și „cărți pentru tineri” (pentru cititorii între 14 și 21 de ani)¹⁴. În secolul 19 și în prima parte a secolului 20, scriitori precum Lewis Carroll, Robert Louis Stevenson, Mark Twain, Francis Hodgson Burnett, Edith Nesbit, J.M. Barrie, L. Frank Baum, Astrid Lindgren, Enid Blyton, C.S. Lewis publică lucrări care atrag cititorii tineri, deși nu au fost neapărat scrise pentru ei.

În spațiul literar românesc, în perioada interbelică sunt scrise o serie de romane care se remarcă printr-un număr însemnat de personaje adolescente: *La Medeleni* de Ionel Teodoreanu (1925-1927), *Romanul adolescentului miop* de Mircea Eliade (1925), *Romanul lui Mirel* de Anton Holban (1929), *Orașul cu salcâmi* de Mihail Sebastian (1935), *Adolescenții de la Brașov* de Pericle Martinescu (1936), *Întâmplări din irealitatea imediată* de Max Blecher (1936). Chiar dacă au succes la cititorii tineri, ele nu au fost scrise în mod special pentru ei, abordarea temei adolescenței fiind explicabilă prin faptul că în majoritatea cazurilor este vorba de romane de debut, autorii fiind foarte tineri la momentul scrierii lor. Dacă în trilogia *La Medeleni* adolescența era privită dintr-o perspectivă idilică, în celelalte romane menționate se observă o schimbare de atmosferă, discursul personajelor adoptând o tentă mai dură și experiențele extreme jucând un rol de bază. Personajele se află în căutare de sine, sunt chinuite de drame interioare și se confruntă deseori cu inadaptarea.

Prima operă literară care a fost scrisă și comercializată în mod deliberat pentru cititori adolescenți este *Seventeenth Summer* (1942) a scriitoarei americane de origine irlandeză Maureen Daly. Romanul spune povestea unei tinere aflate în ultimul an de liceu, care trăiește o poveste de dragoste cu un coleg înainte ca cei doi să plece la facultate în orașe diferite. Piața cărții pentru tineri începe să se dezvolte în

14. Mary Owen, „Developing a Love of Reading. Why Young Adult Literature is Important”, *Orana*, nr. 1, vol. 39, 2003, p. 11.

anii '50 ai secolului 20, pornind din SUA, unde în 1951 J.D. Salinger a publicat romanul *De veghe în lanul de secară*. Cu toate că Salinger, care avea 32 de ani, a scris romanul pentru cititori adulți, cartea a atins o popularitate foarte mare în rândul adolescenților.

Termenul de *young adult* (referindu-se la literatura pentru adulții tineri) își are originile în anul 1967, când a fost publicat primul roman destinat în mod special adolescenților: *The Outsiders*, scris de autoarea de doar 16 ani Susan E. Hinton. Este pentru prima dată când părțile întunecate ale maturizării sunt prezentate credibil, realist, din perspectiva unui adolescent¹⁵. În anii ce au urmat, literatura pentru tineret, care s-a impus sub termenul *Young Adult Fiction*, a fost descoperită de către edituri, fiind promovată ca atare și expusă separat de literatura pentru adulți și cea pentru copii în biblioteci și librării. O caracteristică comună a textelor literare clasificate drept literatură pentru tineri (sau literatură *coming of age*)¹⁶ este faptul că în centrul acțiunii se află un personaj la vârsta adolescenței, care trăiește experiența maturizării și se dezvăluie tinerilor cititori astfel încât aceștia pot empatiza și se pot identifica cu el.

Anii '70 și '80 sunt considerați anii de glorie ai literaturii pentru tineri, formându-se un public masiv de cititori adolescenți. În Germania, acest segment de piață este denumit *Jugendliteratur* și cunoaște un *boom* puternic în anii '70. Misiunea editurii Belz & Gelberg, fondată în 1971 și specializată în literatură pentru copii și adolescenți este, potrivit directorului editorial Hans-Joachim Gelberg: „Luăm în serios literatura care nu falsifică, nu îndulcește și nu trivializează”¹⁷. Scopul editurii era să creeze o nouă

15. Constance Grady, „*The Outsiders* Reinvented Young Adult Fiction”, 2017, vox.com, 26.06.2017, disponibil pe URL: <https://www.vox.com/culture/2017/6/26/15841216/outsiders-harry-potter-ya-young-adult-se-hinton-jk-rowling>, accesat la 15.02.2020.

16. Termenul *coming of age* este utilizat concomitent cu termenul *Bildungsroman*, apărut cu mult mai devreme, fiind folosit pentru prima dată în 1819 de către filologul Karl Morgenstern.

17. Rainer Wild, *Geschichte der deutschen Kinder-und Jugendliteratur*, Stuttgart/Weimar, J.B. Metzler, 2008, p. 407.

generație de cărți pentru cititori tineri, bazată pe descoperirile pedagogiei moderne. Tânărul cititor era luat în serios și tratat ca un adult. Într-adevăr, discursul literar în romanele despre tineri cunoscuse o turnură importantă, devenind mai autentic și mai apropiat de limbajul adolescenților și abordând teme tot mai curajoase și mai incomode precum consumul de droguri, sinuciderea, violența, moartea părinților.

Primele teatre pentru publicul tânăr sunt înființate aproximativ în aceeași perioadă în care apare literatura dedicată adolescenților, dar piesele de teatru care au ca temă adolescența încep să fie scrise ceva mai târziu. Cu toate acestea, prima piesă de teatru care vorbește frust și fără menajamente despre adolescență fusese scrisă deja cu câteva decenii în urmă, la sfârșitul secolului 19.

1.3 O tragedie a copiilor

Scrisă în 1891 de Frank Wedekind și pusă în scenă pentru prima dată în 1906 la Berlin, *Deșteptarea primăverii* inflama puternic spiritele burgheziei și arunca definitiv în aer norme, limite și secrete ale vârstei adolescentine, încă dinainte ca Freud să-și publice lucrările de psihanaliză. Pentru prima dată într-o operă literară se vorbea deschis despre momentul în care un copil simte că nu-și mai recunoaște propriul corp și propriile senzații sexuale, nu mai știe cine este și caută să-și găsească o identitate. Autorul a completat titlul cu mențiunea „o tragedie a copilăriei”.

Piesa este inspirată din propria experiență a lui Wedekind și a colegilor săi de școală. Pentru personajul Moritz Stiefel i-au servit autorului drept model colegii săi de clasă, Frank Oberlin și Moritz Dürr, care s-au sinucis în 1883, respectiv 1885¹⁸. Cele mai importante teme care se regăsesc în dialogul personajelor Melchior și Moritz sunt

18. Thomas Möbius, *Erläuterungen zu Frank Wedekind-Frühings Erwachen*, Hollfeld, C. Bange, 2001, p. 16.

extrase din corespondența pe care adolescentul Wedekind o purta cu colegul său mai mare, Adolph Vogtlin.

În centrul piesei se află adolescenții care se luptă cu normele unei societăți între ale cărei granițe părinții s-au acomodat, dar care devin pentru tineri o închisoare ucigașă. Textul vorbește despre morala mic-burgheză, pe altarul căreia au fost sacrificate generații întregi de adolescenți. Pentru că părinții, școala și biserica le socotesc gândurile locul de joacă al răului, primele trăiri hormonale le dau adolescenților sentimente teribile de vinovăție. Deși sunt trecute de 14 ani, fetelor li se spune în continuare basmul cu venirea berzei sau li se dau explicații vagi de genul „copiii se nasc atunci când ești căsătorită și-l iubești pe soțul tău”. Efectele acestei lipse de educație nu întârzie să apară: adolescența Wendla rămâne însărcinată la 14 ani fără ca măcar să realizeze cum s-a petrecut acest lucru: „păi bine, mamă, eu nu sunt căsătorită și nu te-am iubit decât pe tine. Cum e posibil ca atunci să am un copil?”. De frica societății, mama aranjează un avort, în urma căruia Wendla moare. Și după moartea ei, părinții au grijă să fie păstrate normele bunei-cuviințe. „Wendla Bergman, moartă la 14 ani, răpusă de pneumonie”, scrie pe crucea adolescenței.

Un alt loc unde se consumă „tragedia copiilor” este școala, unde profesorii par mai degrabă gardieni, distrugând destine în numele disciplinei și al ordinii. Melchior, cel mai talentat elev din clasă, este trimis la casa de corecție pentru că inteligența sa pare subversivă. Moritz, un tânăr sensibil, se sinucide pentru că a rămas repetent, iar profesorii se întreabă „cum a putut să le facă așa ceva părinților lui?”. Asta pentru că tinerii nu au voie nicio clipă să trăiască pentru ei, ci pentru familie și societate.

La peste un secol de la scrierea sa, piesa a rămas surprinzător de actuală. În 2009, un caz întâmplat în Elveția devine notoriu¹⁹: un profesor de germană de la școala Rämibühl din Zürich este dat în judecată de mama unei eleve care îl acuză

19. Monica Müller, „Sex sollte nicht zensiert werden”, *Tages-Anzeiger*, 07.04.2013, disponibil pe URL: <https://www.tagesanzeiger.ch/zuerich/stadt/sex-sollte-nicht-zensiert-werden/story/12555569>, accesat la 16.02.2020.

de pedofilie și distribuire de materiale pornografice minorilor, după ce acesta analizase împreună cu elevii săi piesa lui Wedekind. Procesul se întinde pe durata mai multor ani, până când, în 2012, profesorul este achitat. În aprilie 2013, trupa de teatru a școlii Rämibühl prelucrează aceste evenimente și creează un spectacol care pune față în față textul lui Wedekind cu propriile relatări despre tema sexualității. Spectacolul *Ich hätte nicht übel Lust* (în traducere, *M-ar bătea gândul*) reușește să provoace un ecou mediatic fără precedent.

Este de necontestat că *Deșteptarea primăverii* este cel mai reprezentativ text *coming of age* al literaturii germane, pentru că vorbește în primul rând despre două întrebări pe care și le-au pus adolescenții în toate timpurile: Cine sunt? Cine vreau să fiu?

1.4. Cum a apărut teatrul pentru publicul tânăr

Dacă teatrul pentru copii are o istorie relativ scurtă, cea a teatrului pentru adolescenți este și mai recentă. Pentru a cerceta când a apărut teatrul pentru adolescenți, este necesar să urmărim apariția teatrului pentru copii, deoarece teatrul pentru adolescenți s-a desprins din acesta. Astfel, spectacolele pentru tineri între 14 și 18 ani au început să se joace în teatrele pentru copii ca urmare a segmentării grupelor de vârstă a spectatorilor în preșcolaritate mică, preșcolare, școlaritate mică, pre-adolescență, adolescență, post-adolescență, tinerețe adultă.

De-a lungul istoriei există multiple referințe la reprezentări de teatru adresate specific publicului tânăr. Primul spectacol adresat întregii familii care a avut loc într-un teatru a fost organizat la Dresda, în 1864, de către Agnes Nesmüller, soția directorului de teatru Ferdinand Nesmüller²⁰. Copiii beneficiau de intrare liberă, fiind

20. Ralf Hübner, „Das Haus der jungen Eindrücke wird 70. Das Theater der Jungen Generation war für viele Jungen und Mädchen die erste Bühnenbegegnung. Ein Rückblick”, www.saechsische.de, 20.10. 2019,

însoțiți de părinți. Aceste reprezentații s-au organizat timp de doi ani, ulterior dezvoltându-se spectacole bazate pe dramatizarea unor povești și spectacole de Crăciun, jucate în teatre la final de an.

Dezvoltarea unei practici distincte și profesionalizate de teatru pentru copii este însă strâns legată de mișcările de stânga și de Uniunea Sovietică postrevoluționară. Primul teatru pentru un public tânăr a fost înființat în Moscova în 1921, când actrița Natalia Saz, la numai 17 ani, a fondat Teatrul Moscovit pentru Copii²¹. Încă de la început, misiunea acestei instituții era cât se poate de clară, ea luându-și foarte în serios publicul țintă. Astfel se rezumă devinga Nataliai Saz:

„Copiilor trebuie să le oferi artă înaltă. Cine nu știe să stăpânească marea artă, nu poate lucra în teatrul pentru copii. Avem voie să le oferim copiilor un spectacol abia după ce acesta este catalogat de către specialiști drept experiență artistică valoroasă.”²²

În Teatrul Moscovit pentru Copii, s-a experimentat cu piese care, în perfect acord cu doctrina realismului socialist, le explicau lumea tinerilor spectatori și îi ajutau pe aceștia să o schimbe²³, spectacolele având o puternică miză formator-educatională în spiritul valorilor social-politice și urmând idealul socialist de educație: a face teatru cu copii însemna să creezi un viitor al societății. Instituții similare, care aveau aceeași funcție politică, au apărut ulterior în întreaga URSS, dar și în alte părți ale lumii.

Referințe despre cum a apărut teatrul pentru publicul tânăr în mai multe țări găsim la Moses Goldberg²⁴. Astfel,

disponibil pe URL: <https://www.saechische.de/plus/dresden-das-hausder-grossen-eindruecke-wird-theater-der-jungen-generation70-5130971.html>, accesat la 26.07.2020.

21. Andrea Gronemayer, Julia Dina Heße, Gerd Taube, *Kindertheater. Jugendtheater. Perspektiven einer Theatersparte*, Berlin, Alexander Verlag, 2009, p. 33.

22. *Ibidem*, p. 23.

23. *Ibidem*, p. 151.

24. Moses Goldberg, *Children's Theatre. A Philosophy and a Method*, New Jersey, Prentice Hall, 1974, pp. 33-40.

în Marea Britanie, în 1918, compania Ben Geets a jucat mai multe piese de William Shakespeare în școli, iar Jean Steling Mackinlay a inaugurat un sezon de spectacole pentru copii, înlocuind astfel spectacolele de pantomimă care se jucau de obicei de Crăciun. În Italia, la Milano, în 1953 s-a deschis Teatro per Ragazzi, iar în 1956 Corrado Costa organiza aici primul festival de teatru pentru copii. În același an, în Germania de Vest, la München, se deschidea Theater der Jugend. Instituții similare au apărut la Viena în 1932, în Scandinavia în 1931 sau în Bulgaria în 1944 (Teatrul Național al Tineretului). În 1946, armata sovietică ocupase Germania de Est și a ordonat guvernului să înființeze acolo teatre pentru copii. În Cehoslovacia, Jireho Wolkna Theatre a fost înființat în 1935 la Praga. În Polonia și Olanda, instituții asemănătoare au fost deschise în 1945, imediat după război. În SUA, reprezentațiile pentru copii aveau ca scop inițial integrarea copiilor imigranților.

Remarcăm astfel faptul că mișcarea teatrală adresată publicului tânăr este un fenomen care a apărut aproape simultan în întreaga lume, în ciuda diferențelor de ordin economic și social-politic și a motivațiilor care stau în spatele dezvoltării acestui curent în diferite țări. Putem concluziona astfel că a existat o nevoie urgentă de a avea o cultură adresată tinerilor.

Totuși, este de menționat faptul că teatrul a creat mai puține opere de referință pentru copii și adolescenți decât literatura. Acest lucru este explicabil în primul rând prin faptul că teatrul pentru publicul tânăr a apărut după literatura pentru copii și adolescenți. În primii ani după înființarea lor, la teatrele pentru copii și tineret se montau dramatizări ale unor romane și adaptări scenice ale unor povești, abia în anii '60 instituțiile teatrale începând să comisioneze texte autorilor dramatici.

În al doilea rând, teatrul pentru publicul tânăr s-a dezvoltat într-un context educațional. Dramele școlare și piesele didactice scrise începând cu secolul 19 nu aveau pretenții artistice, scopul lor fiind să-i învețe pe copii și

tineri umilința, politețea și respectul față de adulți. Această tendință s-a păstrat de-a lungul timpului, în continuare existând spectacole care au un caracter mai degrabă educativ decât artistic. O posibilă explicație pentru faptul că literatura pentru copii și adolescenți a cunoscut un adevărat *boom*, pe când literatura dramatică s-a dezvoltat mai încet și a avut mai puțin succes, poate consta în faptul că teatrul e o artă perisabilă, iar literatura nu.

1.5 Funcția educativă a teatrului pentru publicul tânăr

Ideea de teatru educațional nu este o revelație a secolului 20, teatrului atribuindu-se o funcție educativă și formatoare încă din Antichitate. Originile teatrului educațional pot fi căutate în dramele școlare (în germană: *Schuldramen*) din secolul 16, o varietate de texte dramatice a căror particularitate consta în faptul că erau destinate exclusiv performării lor în școli, de către elevi, scopul lor inițial fiind învățarea limbii latine. În secolul Reformei, dramele școlare s-au bucurat, alături de jocurile cetățenești (în germană, *Bürgerspiele*), cu care s-au amestecat ocazional, de o popularitate foarte mare. Astfel, regulamentul mai multor instituții de învățământ prevedea reprezentarea a cel puțin unei drame școlare pe an, fie scrisă direct în limba germană, fie tradusă din latină. Reformatorul Martin Luther era un adept al acestor reprezentări, în general dezvoltându-se accepțiunea că, jucând în dramele școlare, elevii puteau fi obișnuiți cu aparițiile în public, dar și îndrumați spre virtute. Dramele școlare au influențat dezvoltarea literaturii dramatice, printre cele mai cunoscute numărându-se *Acolastus* (*Comedia fiului risipitor*), scrisă de Guilielmus Gnaphäus, sau *Lazarus* de Johannes Sapidus Schlettstadt, acestea devenind modele pentru un șir lung de imitații²⁵.

25. Otto Brunken, *Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Von 1570 bis 1750*, Stuttgart, Metzler, 1991, p. 214.

La începutul secolului 19, Friedrich Schiller considera că teatrul este, mai mult decât orice altă instituție publică, o școală a înțelepciunii practice, un indicator de drum prin viața unui cetățean, o cheie infailibilă spre cele mai ascunse căi de acces ale sufletului²⁶. Cu toate acestea, abia la începutul secolului 20 primii teoreticieni observă confluența dintre teatru și educație, precum și avantajele pe care le aduce aceasta, unul dintre ei fiind Gordon Craig (1872-1966).

În anii '50 ai secolului 20, legătura dintre teatru și educație era definită de Bertolt Brecht astfel:

„Uităm adesea modul atât de teatral în care are loc educația unui om. Cu mult înainte de a avea argumente, copilul află într-un mod foarte teatral cum trebuie să se comporte. Dacă are loc un eveniment sau altul, dacă aude sau vede, trebuie să se râdă. Dacă se râde, copilul va râde și el, fără să știe de ce. De cele mai multe ori pare foarte încurcat atunci când e întrebat de ce râde. Dar copilul și plânge alături de ceilalți, nu numai că varsă lacrimi pentru că adulții fac asta, dar simte și tristețe. Asta se poate observa la înmormântări, ale căror înțeles nu este dezvăluit copiilor. Sunt procese teatrale care construiesc caracterele. Omul imită gesturile, mimica, tonul vocii. Plânsul se naște din tristețe, dar și tristețea se naște din plâns. Sunt lucruri valabile și pentru adult. Educația nu se oprește niciodată.”²⁷

Pentru Brecht, teatrul este un proces obișnuit, de zi cu zi. Oamenii joacă teatru atunci când îi imită pe ceilalți sau atunci când reproduc demonstrativ un proces:

„Arta teatrală este cea mai umană, cea mai obișnuită dintre toate artele, arta care este practică cel mai

26. Friedrich Schiller, *Gesammelte Werke. Dramen, Gedichte, Erzählungen, Theoretische Schriften und Historiografische Werke*, 2004, e-Artnow, Ebook, p. 286.

27. Bertolt Brecht, *Schriften 2. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 22*, 1993, Berlin, Aufbau-Verlag, p. 593.

des, iar asta înseamnă că nu e practică numai pe scenă, ci și în viață.”²⁸

Brecht vede teatrul ca pe un mijloc de descoperire²⁹, el dorind ca teatrul să proiecteze cu mijloace artistice o imagine a lumii, modele ale conviețuirii oamenilor, care să-i poată facilita spectatorului înțelegerea mediului social și stăpânirea lui, atât cu gândirea, cât și cu simțurile³⁰.

Actualul sistem educațional este rezultatul unor reforme care au avut loc în secolul 20, când au apărut mutații importante în gândirea pedagogică și în practica școlară. Respingerea metodelor vechii școli, care se baza doar pe receptivitate și orientare exclusiv teoretică a conținutului activității didactice, a dus la emergența școlii noi, bazată pe pedagogie experimentală. Soluția era educația prin teatru. Cu toate acestea, conexiunea dintre teatru și școală ca instituție a avut loc abia în anii '60, în Marea Britanie. Conceptul de teatru educațional a apărut ca răspuns direct atât la nevoile teatrului, cât și la nevoile școlii, de atunci fiind dezvoltat în diferite forme și contexte.

Ce înseamnă teatru educațional? Tony Jackson oferă o posibilă definiție:

„Prin teatru educațional înțeleg varietatea formelor teatrale care s-au dezvoltat în scopuri explicit educaționale, dintre care multe – dar în niciun caz toate – implică implicarea activă a publicului: fie participare directă la spectacol sau performance, la *workshop*-uri sau discuții care urmează spectacolului.”³¹

Multiplele contexte sociale, culturale și artistice, precum și diversitatea perspectivelor au dus la nașterea unui fenomen teatral vast și complex, teatrul educațional fiind prezent într-o varietate impresionantă de forme. Lista

28. *Ibidem*.

29. Bertolt Brecht, *Die Regie Bertolt Brechts*, GkBuFA, Schriften 3, Bd. 23, p. 162.

30. Bertolt Brecht, *Schriften* 2, p. 593.

31. Tony Jackson, *Learning through Theatre. Essays and Casebooks on Theatre in Education*, 2013, Londra, Taylor & Francis, p. 7.

denumirilor asociate cu acest mod de lucru este foarte lungă, printre ele numărându-se teatrul oprimaților, TIE (*Theatre in Education*), teatru în educația pentru sănătate, teatru în muzee, teatru în penitenciare, teatru agitprop, teatru pentru dezvoltare, *liberation theatre*, *theatre for dialogue*, teatru aplicat, teatru social sau teatru intervenționist.

Mulți teoreticieni resping ideea unui teatru educațional care nu compromite în mod serios valoarea artistică. Unul dintre adepții acestei idei este dramaturgul Howard Barker, în a cărui accepțiune creația artistică este atât de instabilă, încât teatrul este ultimul loc în care ai merge ca să înveți ceva³². În opinia lui Barker, teatrul educațional face parte, prin structura sa dramatică și principiile sale estetice, din genurile teatrale care refuză explorările artistice complexe și ambigue, care sunt, din punctul său de vedere, esențiale artei teatrale. Astfel, teatrul care așază educația deasupra actului artistic nu poate fi numit artă³³. Contrar acestei opinii, adepții teatrului educațional văd în acest fenomen o cale excelentă de a dezvolta personalitatea unui tânăr, rolul educațional al teatrului fiind mai important pentru ei decât puritatea genului teatral. Foarte puțini practicieni, artiști și profesori susțin că teatrul educațional poate fi artă și instrument în același timp.

Richard Schechner identifică șapte funcții ale artei teatrale: funcția de divertisment, funcția artistică, funcția de a crea identitate, funcția de a crea comunități, funcția de vindecare, funcția educativă, funcția persuasivă și funcția de a trata sacral/demonicul³⁴. Potrivit lui Schechner, un act artistic poate întruni mai multe dintre aceste funcții sau le poate întruni pe toate, fiecare spectacol fiind construit pe una dintre aceste funcții de bază. Astfel, chiar și atunci când primează funcția educativă, vorbim tot de artă.

Teoreticienii teatrului educațional diferențiază între *Theatre in Education* (TIE) și *Drama in Education* (DIE).

32. *Ibidem*, p. 28.

33. *Ibidem*, p. 83.

34. Richard Schechner, *Performance Studies*, Londra, Routledge, 2012, p. 37.

Theatre in Education (TIE)

În cadrul unui proiect TIE, o companie teatrală prezintă un spectacol într-o instituție educațională (în cele mai multe cazuri, o școală), incluzând momente interactive cu spectatorii-elevi și discuții post-spectacol. Lynn Hoare definește TIE ca o combinație de elemente teatrale cu momente interactive în care spectatorii participanți lucrează cu actori-profesori, urmărind un scop educațional sau social și utilizând, pentru atingerea acestui scop, instrumente specifice teatrului³⁵.

Pornind de la premisa că teatrul are un impact pozitiv asupra dezvoltării intelectuale și abilităților sociale ale tinerilor, primele proiecte TIE își au originea începând cu anul 1965 în Marea Britanie, fiind inițiate de Belgrade Theatre din Coventry.

În septembrie 1964, directorii Belgrade Theatre, Anthony Richardson și Gordon Vallins, au avut o primă întâlnire cu reprezentanții instituțiilor educaționale, discuțiile concentrându-se asupra unui memorandum scris de Vallins, care sublinia modul în care teatrul poate fi utilizat ca instrument în procesul de educație³⁶. Un memorandum anterior fusese întocmit de Richardson și se numea *Theatre and Education (Teatrul și educația)*, un titlu pe care Vallins l-a modificat în *Theatre in Education (Teatrul în educație)*, motivând că cei doi termeni (teatrul și educația) nu pot fi separați³⁷. Memorandumul întocmit de Vallins prezenta o gamă largă de propuneri, incluzând *workshop*-uri de formare a profesorilor, tururi ghidate pentru elevi la Belgrade Theatre și discuții despre spectacolele pentru tineret produse de teatru. Cea mai interesantă propunere era însă crearea unei companii permanente TIE, ai cărei membri-actori să

35. Megan Alrutz, Lynn Hoare, *Devising Critically Engaged Theatre with Youth. The Performing Justice Project*, 2020, Londra, Routledge, p. 4.

36. Gordon Vallins, „The Beginnings of TIE”, în Tony Jackson (coord.), *Learning through Theatre. Essays and Casebooks of Theatre in Education*, Manchester, Manchester University Press, 1980, p. 6.

37. *Ibidem*, p. 8.

aibă și pregătire pedagogică. Compania urma să-și prezinte spectacolele în școli, încurajând elevii să improvizeze, să fie creativi și să participe la experimentul teatral³⁸.

Prima companie TIE constituită la Belgrade Theatre avea patru membri actori-profesori, fiecare dintre ei implicându-se în conceperea spectacolelor prin metoda *devised*.

Primul program TIE a debutat în septembrie 1965, compania itinerând în școli spectacolul pentru copii *The Balloon Man and the Runaway Balloons* (Omul cu baloane și baloanele fugare), care explora tema responsabilității. *Workshop*-ul care a urmat vizionării spectacolului avea două părți. În prima parte, se lucrează simultan cu două clase de elevi în două săli separate, timp de 20 de minute. Copiii repovestesc ce au văzut în spectacol, apoi înregistrează împreună trei feluri de sunete: 1. umflarea unui balon 2. aerul care iese dintr-un balon și 3. sunetul valurilor. Aceste înregistrări sunt utilizate după pauză, într-un happening care durează 30 de minute. Cele două clase se întrunesc în sala festivă. Împreună, copiii se joacă de-a baloanele, învață cântecul Omului cu baloane și participă la spectacol, jucând rolurile unor baloane, al unui tren, al unor copii pe malul mării și apoi din nou al unor baloane, salvând Omul cu baloane după ce a fost surprins pe mare de o furtună.

Prin intermediul spectacolelor jucate în săli de clasă și al *workshop*-urilor ce urmează vizionării spectacolului, compania urmărea stimularea imaginației tinerilor, oferindu-le posibilitatea de a participa activ la procesul de *storytelling*. Ulterior, exemplul Belgrade Theatre a fost urmat și de alte teatre care și-au constituit propriile companii TIE în Marea Britanie. La sfârșitul anilor '60 și la începutul anilor '70, TIE devenise deja un fenomen național, spectacolele jucate în sălile de clasă făcând parte, în mod regulat, din programul unui an școlar.

Scopul nu era doar să ofere experiențe teatrale care să îmbunătățească aptitudinile de învățare ale elevilor, ci

38. *Idem, Theatre in Education II*, memorandum, 1964, p. 3.

și introducerea orelor de teatru în curricula școlară³⁹. În prezent, programele TIE se află într-o continuă schimbare și evoluție, fiind mereu centrate pe tânărul spectator.

TIE nu s-a dezvoltat doar în Marea Britanie. Începând cu anii '80, în spațiul german și în țările nordice a apărut un tip de teatru asemănător proiectelor TIE: spectacolele jucate în sălile de clasă (în germană, *Klassenzimmerstücke*). În Olanda există dramaturgi specializați care scriu piese destinate spectacolelor TIE (pentru unul, maxim doi actori), deoarece acolo spectacolele pentru publicul tânăr se joacă, în cele mai multe cazuri, în instituții de învățământ.

Companiile TIE pledează pentru un teatru profund angajat social, care își propune să exploreze problemele acute cu care se confruntă copiii și adolescenții și să examineze teme în directă relevanță cu viețile acestora. Avantajul spectacolelor TIE este că sunt jucate în fața unui public foarte restrâns, astfel elevii putând fi încurajați mai ușor să participe la dezbaterile post-spectacol. De multe ori, este vorba de spectacole *devised* sau documentate de către echipa artistică, uneori împreună cu profesorii, care sunt gândite pentru grupuri mici. Spectacolele TIE caută să educe tinerii în probleme relevante atât pentru ei, cât și pentru comunitățile din care provin, tratând teme ca *bullying*-ul, delincvența juvenilă, consumul de droguri în rândul adolescenților, protejarea mediului înconjurător sau situația migranților. În cadrul proiectelor TIE, cel mai important factor îl constituie comunicarea permanentă între spectatori și actori.

Voi reveni asupra proiectelor TIE și a spectacolelor concepute pentru a fi jucate în sălile de clasă în capitolul al doilea al lucrării de față, care va trata teatrul pentru publicul tânăr în spațiul german. În România, proiectele tip TIE sunt practicate, sporadic, ca parte a strategiei extra-repertoriale, de câteva teatre maghiare de stat. În mediul privat, Centrul Educațional Replika își itinerează spectacolele în școli, dar nu produce spectacole special pentru sălile de clasă.

39. *Idem*, „The Beginnings of TIE”, p. 8.

Drama in Education (DIE)

În lumea metodelor alternative de educație, teatrul ocupă primul loc. Această formă de artă colectivă și complexă oferă foarte multe instrumente celor ce caută căi de învățare prin experimentare. Începând cu secolul 20, au fost create numeroase tehnici de predare ce includ sau se bazează pe exercițiile de teatru. *Drama in Education* (DIE) este o metodă de predare fundamentată pe baze psiho-pedagogice, utilizată în scopul de a eficientiza predarea diferitelor materii. DIE utilizează metode de pedagogie centrate pe personalitate, urmărind dezvoltarea personalității cu ajutorul exercițiilor de stare și situație, toate activitățile bazându-se pe învățarea prin joc. În cadrul DIE, practicile teatrale sunt utilizate pentru a ajuta procesul educațional, elevii fiind încurajați să se dezvolte și să se înțeleagă mai bine pe sine și pe ceilalți. Exercițiile nu stimulează doar procesul de învățare, ci și gândirea independentă, creativitatea, sentimentul de apartenență la un grup, dezvoltând deprinderi sociale – sensibilitate, empatie, atenție –, dar și dezvoltarea competențelor lingvistice. Astfel, subiecte non-teatrale sunt predate într-un mod creativ, interactiv și stimulant.

1.6. Pedagogia teatrală

Pedagogia teatrală, o disciplină independentă care combină teatrul și pedagogia, s-a dezvoltat separat de *Drama in Education*, pe fondul necesității unui curent care să lege teatrul de pedagogie, distincția fiind că DIE integrează metode teatrale în procesul educațional, în vreme ce pedagogia teatrală integrează atât arta, cât și educația pentru a dezvolta limbajul și a întări conștiința socială⁴⁰. Educația trebuie să fie creativă, învățarea are loc prin descoperire și prin experiență, dar pentru acest lucru este nevoie de un ghidaj alături de un personal de specialitate. Tânărul

40. Erika Fischer-Lichte, *Metzler Lexikon der Theatertheorie*, Stuttgart, Metzler, 2015, p. 130.

spectator trebuie să parcurgă un proces de învățare, care este un proces evolutiv și nu poate fi asimilat decât prin intermediul experienței practice.

Dacă descompunem termenul „pedagogie teatrală” în cele două părți ale sale, cuvântul „pedagogie” provine din cuvântul grecesc antic *payagōgía* (= educație, instrucțiune), care la rândul său se referă la cele două cuvinte individuale: *páis* (= copil) și *ágein* (= a conduce), în Grecia antică, educatorii având sarcina de a-i însoți pe copii la școală și înapoi acasă. Astfel, termenul de pedagogie teatrală ar putea însemna „a însoți/a ghida pe cineva în drum spre teatru”.

Acest ghidaj poate avea loc în diferite moduri. Cu toate acestea, mereu este vorba de o abordare activă a teatrului ca formă de artă – prin această abordare, participanților li se oferă acces spre educație și experiență estetică. Mai concret, în accepțiunea teatrologului german Erika Fischer-Lichte, pedagogia teatrală înseamnă abordarea motivată teoretic, artistic și/sau pedagogic a teatrului ca formă de artă, precum și a proceselor de joc și interacțiune care derivă din aceasta, cu scopul de a transmite educație și experiență estetică⁴¹.

Pentru teatrologul Ingrid Hentschel, teatrul este o artă comunitară, în care se comunică, se proiectează, se experimentează împreună cu ceilalți, iar prin intermediul pedagogiei teatrale se aduc în centrul atenției interesele, ideile, gândurile și întrebările tinerilor, ajutându-i pe aceștia să împărtășească experiențe teatrale și să discute despre ele, să dezvolte povești proprii, să scrie texte și să le reprezinte pe scenă⁴². Pedagogia teatrală încearcă, atât prin oferte adresate școlilor, cât și prin diverse formate adresate tinerilor pasionați de actorie să ofere posibilitatea de a fi activ și dincolo de vizita la teatru, de a se confrunta în mod conștient cu diverse mijloace estetice și de a intra într-un dialog cu ceilalți.

41. *Ibidem*, p. 112.

42. Ingrid Hentschel, „Ereignis und Erfahrung. Theaterpädagogik zwischen Vermittlung und künstlerischer Arbeit”, în Wolfgang Schneider (coord.), *Theater und Schule. Ein Handbuch zur kulturellen Bildung*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2009, p. 118.

Ca mișcare, pedagogia teatrală are mai mulți fondatori, fiind practică cu precădere în Germania. De altfel, în spațiul german programele de pedagogie teatrală s-au dezvoltat foarte mult, cunoscând în prezent un adevărat *boom*. Din acest motiv, am ales să mă opresc, atât în capitolul de față, cât și în următorul capitol al prezentei lucrări asupra proiectelor de pedagogie teatrală desfășurate în spațiul de limbă germană, acestea funcționând ca exemplu și pentru alte țări.

Hans-Wolfgang Nickel este un pionier al pedagogiei teatrale și fondator, în 1959, a Berliner Lehrerbühne (Scena de profesori din Berlin). Un alt pedagog teatral este Hans Martin Ritter, care începând cu 1973 a întreprins o serie de teste utilizând metoda brechtiană a învățatului prin joacă. Scopul lui Ritter a fost să dezvolte o metodă interdisciplinară de lucru destinată școlilor, utilizând teatrul ca formă de predare și învățare. Aceste teste l-au împins să co-fondeze un proiect pilot la nivel național, imbinând teatrul cu educația.

În Germania, primele instituții care au început să lucreze în mod sistematic cu publicul tânăr au fost teatrele independente, care au dezvoltat atât proiecte de teatru școlar, cât și proiecte de pregătire a tinerilor pentru rolul de spectatori în teatrul profesionist. Ulterior, și teatrele de stat au început să angajeze pedagogi teatrali care să aducă, prin intermediul școlilor, publicul tânăr la teatru. Interesul pentru pedagogia teatrală a apărut în Germania de la o grijă: cine vor fi spectatorii de mâine? Pe de altă parte, Ingrid Hentschel este de părere că pedagogia teatrală a apărut inițial din încercarea de a asigura durabilitate experienței teatrale, care este prin natura sa o artă efemeră⁴³.

În timp, spectrul activităților pedagogilor teatrali s-a lărgit, adăugându-se munca practică împreună cu adolescenții în cluburi pentru tineret, precum și coordonarea cursurilor de dezvoltare profesională pentru formatori. La

43. Ingrid Hentschel, *Theater zwischen Ich und Welt. Beiträge zur Theorie und Praxis des Jugendtheaters. Theater-Praxis-Geschichte*, Berlin, Transcript, 2016, p. 122.

ora actuală, în Germania, profesia de pedagog teatral – la peste 40 de ani de la apariția sa – a pătruns atât în sectorul public, cât și în cel independent. Această preocupare n-a rămas fără urmări: în școli, pe lângă materii ca muzică sau desen, se studiază și teatrul ca disciplină artistică.

În anii '70, Grips Theater din Berlin a fost nu numai deschizător de drumuri pentru un teatru special, care se adresa unui public nou – copiii și adolescenții –, dar și un important promotor al pedagogului teatral angajat în teatre. Acesta pregătea împreună cu publicul tânăr vizitele la teatru, copiii ajungeau la repetiții, citeau textul, aflau amănunte despre întregul proces de naștere a unui spectacol. Activitățile post-spectacol sunt discuțiile cu echipa artistică și pregătirea materialului de *follow-up*. Pedagogul teatral avea rolul de a oferi un ghidaj nu numai tinerilor spectatori, ci și profesorilor, pentru a discuta mai departe spectacolul în cadrul orelor de curs. Pornind de la faptul că tinerii reprezintă un public care nu găsește singur drumul spre teatru, ei fiind de cele mai multe ori îndrumați de către adulți – părinți sau profesori –, școlile au fost cel mai important partener în stabilirea unei relații a publicului tânăr cu teatrul⁴⁴.

Ingrid Hentschel descrie teatrul ca pe o școală a percepției și întocmește o listă a diferitelor abilități care pot fi învățate prin intermediul teatrului, dacă acesta este bine realizat: să observi, să descifrezi coduri, să creezi legături, să fii uimit, să privești o altă lume, să percepi ca străin ceva ce-ți este familiar, să conectezi interiorul la exterior, să conectezi sentimentele cu percepția, să împarți o experiență cu ceilalți (spectatori/actori), să-ți dezvolti apetitul pentru imaginație/creativitate, să experimentezi intensitatea – chiar și în durere sau tristețe. Jocurile teatrale îl stărnesc pe tânăr și îl provoacă să se manifeste creativ, spontan, artistic⁴⁵.

44. Voi reveni asupra programelor de pedagogie teatrală din Germania în capitolul 2 al lucrării de față.

45. Ingrid Hentschel, „Ereignis und Erfahrung“, p. 19.

În România, în cazul teatrelor publice, parteneriatele cu instituțiile de învățământ înseamnă aproape exclusiv organizarea de grupuri școlare care să meargă la reprezentații. Spectacolele sunt realizate aproape exclusiv în scopul de a umple sălile și a vinde bilete, iar printr-un asemenea parteneriat scopul este atins, vânzarea biletelor fiind garantată. Iar dacă sălile sunt pline, nu se mai fac eforturi suplimentare. Sporadic, unele instituții au început să organizeze discuții cu publicul tânăr după spectacole, de multe ori având ca invitat un expert – psiholog sau profesor. Sunt inițiative laudabile, dar insuficiente, astfel încât se resimte o necesitate acută a angajării de pedagogi în instituțiile teatrale⁴⁶.

1.7. Spectatorul adolescent astăzi. Nativul digital

Prezentul subcapitol pornește de la o observație personală: atunci când vorbesc despre publicul adolescent, practicienii și teoreticienii teatrului din România – deopotrivă manageri, secretari literari și critici de teatru – utilizează aproape excesiv sintagma *publicul de mâine*. Ceea ce s-ar traduce prin faptul că adolescenții vor fi cândva un public, dar în prezent nu sunt încă spectatori în adevăratul sens al cuvântului. Ei nu sunt percepuți ca un public „de astăzi”, rolul teatrului fiind de a-i „crește” până „se fac mari”, adică până se califică la statutul de spectatori.

Este adevărat că orice fel de public se cultivă, fiind vorba de un proces de durată, care presupune eforturi consistente și constante. A afirma însă că adolescenții sunt „publicul de mâine” înseamnă a nu-i lua în serios pe deplin.

Mai mult ca probabil, această eroare de percepție are loc pentru că, de cele mai multe ori, nu adolescenții sunt cei care decid la ce spectacol să meargă, ci părinții sau profesorii. Aceștia reprezintă de fapt publicul țintă pe care îl au

46. Singurul teatru din România care are în organigramă ocupația de pedagog teatral este Teatrul German de Stat din Timișoara.

în vizor cele mai multe teatre atunci când își promovează spectacolele. Doar că pe un adolescent îl câștigă cu adevărat abia atunci când începe să vină singur la teatru și, în cazul ideal, își cheamă și prietenii.

Adolescenții nu reprezintă un viitor public care trebuie construit – înainte de a fi îndrumați, formați, educați, ei trebuie luați în serios la fel ca spectatorii adulți, iar comunicarea cu ei trebuie să aibă loc de la egal la egal. Adolescenții sunt un public de astăzi. Dificil, pretențios, direct, sincer, greu de cucerit. Este o misiune foarte grea să-i aduci la teatru. Iar teatrele concurează cu o multitudine de posibilități de petrecere alternativă a timpului liber, într-o epocă în care nevoia de poveste și de evadare în lumi imaginare – profund umană și universală, de altfel – este satisfăcută pe deplin de canale de streaming online precum Netflix, de *Virtual Reality* sau de jocuri pe computer. Captivarea interesului tinerilor este, prin urmare, un obiectiv foarte greu de atins. Găsirea unor forme de expresie apropiate de acest public, adaptarea limbajului la cel al adolescenților este o provocare continuă pentru că, mai mult decât în cazul spectacolelor destinate altor categorii de public, în cazul celor pentru adolescenți este esențial în egală măsură ce și cum spui⁴⁷.

În primul rând, însă, teatrele care produc spectacole pentru adolescenți ar trebui să răspundă la întrebarea: cine sunt cei cărora ne adresăm? Aici apare, de fapt, problema: o mare parte dintre teatrele din România nu par să-și cunoască publicul. Așa cum sugerează Lucina Jiménez, publicul este marea necunoscută sau, mai bine spus, marele miraj, pentru că ne gândim la acesta ca „la un spectator construit din propria biografie și imaginație a creatorului”⁴⁸. Așadar, există pericolul să ne adresăm unui public despre care doar presupunem că i-am cunoaște necesitățile, gusturile și

47. Oana Stoica, „Teatru pentru adolescenți”, *Dilema veche*, nr. 623, 2016, p. 12.

48. Lucina Jiménez, *El lado oscuro de la sala. Teatro y públicos*, Mexic, Escenología, 2000, p. 158.

preferințele, după principiul „vă oferim ce credem noi că vă doriți”. Cu toate că putem observa apariția din ce în ce mai multor producții care se realizează pentru un public țintat, există încă destule teatre care privesc spectatorul adult ca pe o masă anonimă. Iar spectatorul adolescent reprezintă o necunoscută și mai mare, deoarece teatrul pentru publicul tânăr e făcut de adulți, iar adulților le e greu să țină pasul cu tinerii și să-și imagineze ce vor adolescenții.

În special atunci când realizează o producție adresată publicului tânăr, este extrem de importantă colaborarea permanentă între departamentul de marketing al unui teatru (care dezvoltă politici de atragere a tinerilor) și echipa artistică (care realizează concepte de spectacol ce vizează educarea estetică a spectatorului adolescent), pentru dezvoltarea de strategii comune.

În marketing, o strategie de comunicare pentru a promova un produs (în cazul de față, un produs cultural) nu poate exista fără a cunoaște foarte bine grupul țintă căruia se adresează produsul. Iar în România lipsește un studiu sociologic și statistic pentru o mai bună definire a consumatorului de teatru. Studiile de public disponibile sunt realizate destul de superficial (barometrele de consum cultural, sondajele întocmite la comanda unor teatre) și nu oferă o imagine completă. Iar în cazul adolescenților lucrurile se complică și mai tare, pentru că studiile realizate în România cu privire la comportamentul cultural al tinerilor între 14 și 18 ani sunt și mai puține. În general, despre adolescenți se afirmă doar că „nu merg la teatru”, iar niciun sondaj recent nu a încercat să cerceteze în profunzime motivele care stau în spatele acestei opțiuni.

Cel mai recent sondaj cu privire la consumul cultural al tinerilor între 14 și 18 ani a fost realizat în 2018, în cadrul proiectului *Patrimoniu pentru următorul secol*⁴⁹, finanțat de Guvernul României prin Ministerul Culturii și Identității

49. Studiul se bazează pe un sondaj de opinie realizat de Institutul Român pentru Evaluare și Strategie în perioada 22 august-11 noiembrie 2018, pe un eșantion de 900 de persoane, cu o eroare maximă de 3,2%.

Naționale în cadrul programului de proiecte, manifestări și acțiuni dedicate Centenarului Marii Uniri (1918-2018) și al Primului Război Mondial. Conform acestui studiu, 32% dintre tinerii cu vârste cuprinse între 14 și 18 ani nu au fost niciodată la teatru, 56% merg de câteva ori pe an sau mai rar, iar procentul celor care merg lunar sau mai des este de 12%. Din studiu nu reiese ce spectacole au văzut cei care merg la teatru și unde sau care sunt motivele pentru care nu merg la teatru. În ceea ce privește Barometrul Cultural, acesta nu oferă date cu privire la consumul cultural al persoanelor între 14 și 18 ani.

O abordare corectă necesită în primul rând studiul sistematic al nevoilor și așteptărilor potențialului public, precum și anticiparea lor. Maria Moldoveanu și Ioan-Valeriu Franc definesc mai multe strategii majore de marketing pe care le poate lua în considerare un teatru, una dintre strategiile definitorii fiind cunoașterea publicurilor – reale și potențiale – cu scopul de a construi comunități de relații cu acestea⁵⁰.

În lipsa altor informații despre publicul adolescent, cea mai în măsură metodă prin care se poate dezvolta o strategie de comunicare care să vizeze acest public este raportarea la caracteristicile Generației Z⁵¹, a celor născuți între 1995 și 2012 (în acest interval s-au născut cei care au între 14 și 18 ani astăzi), plecând de la ipoteza că studiile de marketing realizate asupra acestei grupe de vârstă, în cadrul cărora au fost definite niște nevoi și caracteristici specifice, se pot aplica, în mare parte, și în cazul teatrului.

Tinerii care fac parte din Generația Z (denumiți și nativi digitali sau *iGeneration*) reprezintă cohorta demografică ce a urmat Generației Y. Ca și în cazul celorlalte generații, nu există date precise pentru începutul sau sfârșitul acestei

50. Maria Moldoveanu, Ioan-Valeriu Franc, *Marketing și cultură*, București, Expert, 1997, p. 173.

51. Termenii *Baby Boomers*, *Generația X*, *Generația Y*, *Generația Z*, *Generația Alfa* definesc generații expuse la un anumit set de stimuli – economici, politici, morali, culturali – care le-au definit gusturile, principiile, valorile și modul de viață.

generații, demografii și cercetătorii folosind de obicei mijlocul anilor 1990 până la începutul anilor 2000 ca dată de naștere a primilor nativi digitali și începutul anilor 2010 ca ultimii ani⁵². Termenul *Generația Z* a fost utilizat pentru prima dată în septembrie 2000, într-un articol publicat în revista *Advertising Age*⁵³, care prevedea schimbările tehnologice și sociale care vor avea loc în educație de-a lungul următorilor ani, când această cohortă demografică va ajunge pe băncile școlii. Exponenții Generației Z au crescut într-o lume a posibilităților nelimitate, în care pot avea totul la cerere. Sunt prima generație care a crescut utilizând rețelele sociale și nu-și amintesc de existența unei lumi fără internet sau telefoane mobile. Se maturizează la umbra unei diversități și avalanșe tehnologice fără precedent, iar noile inovații reprezintă, pentru ei, o normalitate.

Adolescenții contribuie în mod decisiv la obținerea succesului global în cazul unor branduri care s-au concentrat serios pe închegarea unor legături cu această categorie de vârstă, în calitate de consumatori. În tabelul de mai jos am selectat cele mai relevante 10 nevoi și caracteristici ale natiivilor digitali, așa cum au fost ele definite de mai multe studii sociologice realizate în ultimii ani la comanda diferitelor branduri. Astfel, am utilizat rezultatele studiului întocmit de Pew Research Center în anul 2018⁵⁴, concluziile studiului EY Global Technology din 2019⁵⁵, precum și cele ale unor studii realizate în Europa și SUA în anul 2015 pentru

52. Michael Dimock, „Defining Generations. When Millennials End and Generation Z Begins”, Pew Research Center, 17.01.2019, disponibil pe URL: <https://www.pewresearch.org/fact-tank/2019/01/17/where-millennials-end-and-generation-z-begins/>, accesat la 13.02.2020.

53. Alison Stein Wellner, „Generation Z”, *adage.com*, 01.09.2000, disponibil pe URL: <https://adage.com/article/american-demographics/generation/43271>, accesat la 12.02.2020.

54. Monica Anderson, Jinjing Jiang, „Teens, Social Media and Technology 2018”, Pew Research Center, disponibil pe URL: <https://www.pewresearch.org/internet/2018/05/31/teens-social-media-technology-2018/>, accesat la 13.02.2020.

55. John Nendick, „How Media and Entertainment Leaders are Responding to Gen Z”, *ey.com*, disponibil pe URL: https://www.ey.com/en_us/media-entertainment/how-media-and-entertainment-leaders-are-responding-to-gen-z, accesat la 13.02.2020.

mai multe companii precum BNP și Ford Motor⁵⁶. Pentru fiecare caracteristică am identificat posibile moduri de abordare pe care le-ar putea adopta teatrele care își propun să construiască și să fidelizeze un public tânăr.

CARACTERISTICI	MODURI DE ABORDARE
<ul style="list-style-type: none"> • oferă <i>feedback</i> mai mult decât alte grupe de vârstă 	<ul style="list-style-type: none"> • atunci când se pregătește un spectacol, pot fi implicați în procesul de repetiții • după spectacole se pot organiza discuții cu publicul, pentru că nu se tem să-și exprime opiniile și să pună întrebări
<ul style="list-style-type: none"> • sunt deschiși conceptelor noi precum VR și celor mai noi inovații tehnologice 	<ul style="list-style-type: none"> • pot fi atrași la teatru prin spectacole care utilizează tehnologii moderne (holograme, <i>virtual reality</i>, <i>silent disco</i>)
<ul style="list-style-type: none"> • le place să fie implicați în procese, să contribuie la găsirea de soluții și să fie mai angajați în diverse experiențe 	<ul style="list-style-type: none"> • trebuie să le oferim o experiență teatrală care nu se rezumă doar la a privi un spectacol, ar putea fi atrași de spectacole care îi implică, în care devin co-creatori
<ul style="list-style-type: none"> • suferă de FOMO (<i>Fear of Missing Out</i>), frica de a nu pierde ceva în timp ce sunt <i>offline</i>, scanează în loc să citească 	<ul style="list-style-type: none"> • durata spectacolelor nu ar trebui să depășească o oră, o oră și 15 minute • nu sunt atrași de caiete-program care oferă multă informație

56. Florin Bădescu, „Studiu: Generația Z – Două miliarde de tineri «mutanți» în simbioză cu universul digital”, *Mediafax*, 12.02.2015, disponibil pe URL: <https://www.mediafax.ro/stiinta-sanatate/studiu-generatia-z-doua-miliarde-de-tineri-mutanți-in-simbioza-cu-universul-digital-13817733>, accesat: 27 ianuarie 2020.

CARACTERISTICI	MODURI DE ABORDARE
<ul style="list-style-type: none"> • se simt mai singuri 	<ul style="list-style-type: none"> • teatrul poate fi un loc unde găsesc răspunsuri la întrebările lor • teatrul le poate oferi ocazia să facă parte dintr-o comunitate • teatrul este un loc unde problemele lor sunt luate în serios
<ul style="list-style-type: none"> • sunt mai maturi decât generațiile precedente 	<ul style="list-style-type: none"> • au nevoie de spectacole care să le prezinte lumea așa cum e <ul style="list-style-type: none"> • creatorii trebuie să li se adreseze de la egal la egal
<ul style="list-style-type: none"> • își doresc să petreacă mai mult timp acasă, într-un mediu sigur, pe care îl pot controla virtual, în loc să exploreze lumea de dincolo de casă 	<ul style="list-style-type: none"> • provocarea constă în a le oferi ceva ce lumea virtuală nu le poate da: o experiență <i>live</i> unică și irepetabilă
<ul style="list-style-type: none"> • preferă Instagram în detrimentul Facebook (pe care îl consideră pentru alte generații) 	<ul style="list-style-type: none"> • strategia de comunicare <i>online</i> a teatrelor ar trebui să se concentreze, în mare parte, pe campanii de Instagram
<ul style="list-style-type: none"> • au încredere în <i>influencer</i>-ii <i>online</i>, idolii lor fiind vloggerii și vedetele 	<ul style="list-style-type: none"> • o campanie #hailateatru cu influenceri online ar putea aduce la teatru un nou public
<ul style="list-style-type: none"> • își petrec cea mai mare parte din timp vizionând materiale video 	<ul style="list-style-type: none"> • comunicarea ar trebui să se concentreze pe partea de video: <i>trailer</i>-e și <i>teaser</i>-e pentru spectacole, tutoriale ale unor vloggeri, interviuri scurte cu echipa spectacolului

Cu privire la comunicarea brandurilor, studiul „Generation Z – Digital in their DNA”, realizat de JWT

Intelligence⁵⁷, a identificat trei elemente foarte importante, care se pot aplica oricând în cazul teatrului.

Astfel, brandurile ar trebui:

- să le ofere tinerilor ocazia de a ieși în evidență;
- să folosească același limbaj pe care îl folosesc și adolescenții;
- să nu își piardă contactul cu publicul țintă.

Același lucru se poate aplica în cazul teatrului pentru publicul tânăr: trebuie să plaseze adolescenții în centrul atenției și să vorbească pe limba lor. Iar cel mai important aspect, de multe ori trecut cu vederea, este acela că dialogul cu publicul tânăr ar trebui să fie permanent.

Se întâmplă destul de des ca un teatru de stat să se producă un spectacol foarte bun pentru adolescenți, pentru ca apoi să-și abandoneze publicul abia câștigat și să nu le mai ofere, timp de câțiva ani, niciun alt spectacol. Se întâmplă atât în cazul teatrelor pentru copii și tineret care produc în mare parte spectacole pentru copii și la un moment dat decid să introducă în repertoriu un spectacol adresat adolescenților, cât și în cazul teatrelor care produc de obicei spectacole adresate adulților. Pentru a aduce rezultate, acest demers trebuie să fie însă constant.

Atunci când își pregătesc strategia de comunicare, teatrele ar trebui să țină cont de modificările pe care noile tehnologii le aduc în modul de gândire al adolescenților. Teatrul este o artă vie, oferă spectatorilor o experiență *live*, irepetabilă, iar cu spectatorii trebuie să existe o relație de comunicare continuă. În ceea ce privește conceptele de spectacol, specificul unui spectacol destinat în primul rând adolescenților ar trebui căutat într-un limbaj teatral care să fie aproape de modul în care tinerii percep viața, aproape de mijloacele lor de comunicare. Devine din ce în ce mai important să îi cunoaștem.

57. JWT Intelligence, „Generation Z. Digital in their DNA”, www.slideshare.net, 23.04. 2012, disponibil pe URL: <https://www.slideshare.net/jwtintelligence/f-external-genzo41812-12653599>, accesat la 13.02.2020.

1.8. Spectatorul participant

Teatrul nu poate fi definit, conform lui Christopher Balme, ca fiind exclusiv spațial prin prezența unui spațiu de joc, nici ca exclusiv estetic prin opera reprezentată pe scenă sau prin actori, ci se definește în primul rând prin prezența spectatorului. Doar prin procesul de a privi, ceea ce este perceput devine teatru⁵⁸. Am ales drept exemplu două afirmații recente care demonstrează importanța spectatorului în actul artistic.

În noaptea din 5 spre 6 august 2018, DJ-ul olandez Armin van Buuren a mixat timp de 7 ore, în ultima zi a festivalului Untold de la Cluj-Napoca, de la ora 2.25 până la ora 9.20, în fața a câteva zeci de mii de fani. La finalul prestației, van Buuren s-a adresat publicului:

„Voi credeți că e special faptul că eu sunt aici. Dar de fapt ceea ce contează e faptul că voi sunteți aici. Dacă eu eram aici, dar voi nu, nu era deloc distractiv. Dar uite că sunteți aici, și dintr-odată e distractiv.”⁵⁹

Al doilea exemplu îl reprezintă cuvintele pe care le-a scris în cartea de oaspeți a teatrului Schnawwl din Berlin un spectator în vârstă de opt ani, după vizionarea unui spectacol: „La teatru a fost frumos pentru că eu am fost acolo”⁶⁰. Același lucru îl afirma și Bertolt Brecht: un teatru fără contact cu publicul este un nonsens⁶¹. Sau Peter Brook, potrivit căruia actul teatral are loc atunci când actorii și spectatorii

58. Christopher Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, p. 129.

59. Virgin Radio, „Armin van Buuren, la finalul celor 7 ore de mixat: Singurul motiv pentru care fac asta sunteți voi”, virginradio.ro, 06.08.2018, disponibil pe URL: <https://virginradio.ro/armin-van-buuren-la-finalul-celor-7-ore-de-mixat-singurul-motiv-pentru-care-fac-asta-sunteți-voi/>, accesat la 5.02.2020.

60. Ingrid Hentschel, *Theater zwischen Ich und Welt. Beiträge zur Ästhetik des Kinder- und Jugendtheaters. Theorien-Praxis-Geschichte*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2016, p. 35.

61. Bertolt Brecht, „Mehr guten Sport”, în Jan Knopf (coord.), *Brecht-Handbuch. Schriften, Journale, Briefe*, Stuttgart, J.B. Metzler Verlag, 2001, p. 233.

se întâlnesc și împart același spațiu: „Pot să iau orice spațiu gol și să-l consider o scenă. Un om traversează acest spațiu gol, în timp ce un altul îl privește și e tot ce trebuie ca să aibă loc un act teatral”⁶².

Definibilă ca posibilitatea spectatorului de a manipula și influența direct propria experiență⁶³, interactivitatea și participarea publicului la actul artistic s-a afirmat mai întâi în *performance art*-ul anilor '60, '70 și '80. Living Theatre a furnizat impulsuri importante cu privire la implicarea spectatorilor în cadrul unui spectacol. Începând cu anii '70, Richard Schechner a început să cerceteze raporturile dintre artele spectacolului și public, iar odată cu turnura performativă, la finalul secolului 20, co-prezența fizică a actorilor și a publicului a devenit un subiect principal de discuție. În ultimii ani, odată cu folosirea tehnologiilor digitale în artele spectacolului, formatele participative au devenit din ce în ce mai importante.

Arta teatrală este o artă participativă *per se*. Prin însăși prezența lui, spectatorul deja participă la spectacol. Diferă doar gradul de participativitate – spectatorii pot influența actul teatral într-o măsură mai mică sau mai mare, granițele între scenă și sală pot fi mai mult sau mai puțin delimitate.

Să faci parte din poveste, să plonjezi într-o altă lume ca într-o realitate paralelă, să poți influența acțiunea, să devii co-autor al poveștii – participativitatea este foarte bine exemplificată în filmul *Last Action Hero* (1993), regizat de John McTiernan. În universul fictiv al detectivului Jack Slater (interpretat de Arnold Schwarzenegger) aterizează pe neașteptate un băiat pe nume Danny, după ce un bilet de intrare la cinematograful se dovedește a fi magic și îl propulsează în lumea eroului său preferat. Cei doi – spectatorul și eroul principal – fac echipă: elimină băieți răi, tamponează mașini, sar prin ferestre. Situația se complică însă atunci

62. Peter Brook, *Spațiul gol*, traducere de Monica Andronescu, București, Editura Nemira, 2014, p.17.

63. Gabriella Giannachi, *Virtual Theatres. An Introduction*, Londra & New York, Routledge, 2004, p. 13.

când dușmanii lui Slater pun mâna pe biletul magic și sar de pe marele ecran în lumea reală. Astfel, cele două lumi se amestecă, granițele se topesc, iar al patrulea perete dispare.

Termenul de *specta(c)tor* a fost folosit inițial de Augusto Boal în cadrul formeii teatrale pe care a inițiat-o în anii '70, teatrul oprimaților, pentru a defini spectatorii care devin activi și participă la actul teatral. Astfel, spectatorul – ființă pasivă, receptivă, depozitară – e transformat în subiect, în creator, în transformator⁶⁴. Conceptul de *specta(c)tor* este utilizat din ce în ce mai des de către practicienii diferitelor forme de teatru interactive pentru a denota noul rol, activ, al spectatorului.

În eseu *Spectatorul emancipat*, filosoful francez Jacques Rancière afirmă pe de o parte că nu există teatru fără spectator și, în același timp, că a fi spectator înseamnă a nu avea nici capacitatea de a ști, nici puterea de a acționa, adăugând că emanciparea înseamnă topirea granițelor dintre cei care joacă și cei care privesc, între indivizi și membrii unui corp colectiv. Astfel, teatrul devine locul în care pasivitatea condiției de spectator este transformată în contrariul ei: corpul viu al unei comunități care își pune în scenă propriile principii de viață⁶⁵.

Spectacolul e o experiență irepetabilă. Nu e niciodată la fel și se schimbă la fiecare reprezentație, și în funcție de energia publicului. În sală are loc un transfer de energii dinspre public spre spectatori. Astăzi, acest mod de a participa la un spectacol nu mai este de ajuns. În Germania, acest concept se numește *Mehr als Zuschauen* – în traducere aproximativă: mai mult decât să privim. Spectatorul de azi e mult mai atras de eveniment, de posibilitatea de a trăi pe viu o experiență inedită, nu una complet previzibilă⁶⁶. În ultimii ani, se remarcă o tendință emergentă de a implica

64. Augusto Boal, *Jocuri pentru actori și non-actori. Teatrul oprimaților în practică*, București, Fundația Concept, 2015, p. 9.

65. Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, New York, Verso, 2009, p. 15.

66. Cristina Modreanu, *Fluturele gladiator. Teatru politic, queer & feminist pe scena românească*, București, Curtea Veche, 2016, p. 66.

spectatorul în actul artistic. Gradul de participativitate devine tot mai mare, iar interacțiunea cu spectatorul, care devine co-creator al spectacolului, este din ce în ce mai necesară. Potrivit teoreticienei Anna Burzynska, secolul 21 este un secol al spectatorului, pe care artiștii vor să-l cunoască în sfârșit, să intre în dialog cu el și să îl implice în acțiune. Burzynska merge și mai departe, afirmând că într-o lume în care democrația, activismul și libertatea de exprimare devin valori din ce în ce mai importante, teatrul nu ar trebui să rămână un loc în care spectatorul ar trebui să rămână pasiv și să accepte tot ce se spune, ci are potențialul de a deveni un fel de spațiu de repetiție pentru democrație, un loc în care publicul este încurajat nu numai să observe, ci să fie critic, activ și responsabil pentru ceea ce se întâmplă⁶⁷.

Necesitatea unui dialog cu spectatorul a fost resimțită foarte devreme și de creatorii de teatru pentru publicul tânăr. Mai jos, misiunea Theater der Freundschaft Berlin, așa cum o vedeau fondatorii acestei instituții în 1976:

„Relația cu publicul nostru foarte special nu poate fi construită doar producând spectacole și prezentându-le pe scenă. Dacă vrem să ajungem la public prin acest spectacol, trebuie să cunoaștem spectatorul. Dacă vrem să-l cunoaștem, trebuie să stăpânim arta observației, arta conversației, arta de a lucra împreună.”⁶⁸

În opinia teoreticianului Manfred Pfister, dacă un spectacol de teatru se naște din întâlnirea dintre actori și spectatori, acesta conține o asimetrie instituționalizată⁶⁹. Separarea participanților la spectacol și împărțirea în actori și spectatori, repartizarea funcțiilor „a acționa” pentru

67. Anna Burzynska, *Joined Forces. Audience Participation in Theatre*, Berlin, Alexander-Verlag, 2016, p. 9.

68. Christel Hofmann, „Partnerschaft pflegen und Persönlichkeit bilden. Eine Konzeption für ein Kinder- und Jugendtheater”, în Wolfgang Schneider (coord.), *Kinder- und Jugendtheater in Berlin*, Frankfurt am Main, 2000, p. 20.

69. Manfred Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1988, p. 23.

actori, respectiv „a privi” pentru spectatori, rezultă într-o situație asimetrică. Cei care acționează sunt superiori celor care privesc. Astfel, fiecare spectacol se bazează pe o comunicare dezechilibrată între scenă și spectator. În teatrul pentru publicul tânăr, acest dezechilibru este potențat de diferența de generație între publicul din sală și actorii de pe scenă. Adulții acționează și copiii, respectiv adolescenții, privesc. Astfel, în cazul spectacolelor pentru publicul tânăr, am putea vorbi de o dublă asimetrie. Intenția de a depăși obstacolul acestei duble asimetrii a dus, în special în cazul teatrului destinat publicului tânăr, la încercări de a intensifica participarea publicului la experiența teatrală. Formele teatrale participative încearcă să-i implice pe spectatori în acțiunea scenică. Odată cu participarea publicului, se încearcă stabilirea unui contact între spectatori și actori, creând posibilitatea unei întâlniri de la egal la egal⁷⁰. Astfel, dezechilibrul dispare.

Adolescenții de astăzi reprezintă un public incomod și curios, iar teatrul trebuie să recurgă la un limbaj estetic cu care generația tânără empatizează. Odată cu accelerarea dezvoltării tehnologiei, s-a impus o schimbare fundamentală a felului în care mesajul, inclusiv cel artistic, ajunge la tineri. Spectacolele destinate acestui segment de public au devenit din ce în ce mai vizuale, iar în ultima vreme creatorii au utilizat tehnologii din ce în ce mai sofisticate și inovatoare. Ele mizează pe creația colaborativă, implicând în mod creativ noile tehnologii: poiecții, holograme, 3D, *sound design* imersiv, aplicații pentru smartphone care să faciliteze imersiunea într-o experiență artistică.

Cristina Modreanu observa că în aceste noi tipuri de spectacol ierarhiile artistice se egalizează, fiind înlocuite de rețele colaborative, iar granițele dintre elementele care alcătuiesc spectacolul se estompează tot mai puternic⁷¹. După cum afirma Jaques Rancière, teatrul trebuie să se

70. Richard Schechner, „Audience Participation”, *The Drama Review*, nr. 3A, vol. 15, New York, 1971, p. 56.

71. Cristina Modreanu, *op. cit.*, p. 36.

întoarce la funcția lui inițială și esențială: aceea de a stimula reflexie și acțiune colectivă, anulând marcajele de separare dintre cei care sunt de partea acțiunii și cei care sunt de partea privirii⁷².

Ca exponenți ai generației Z, adolescenții de astăzi au crescut într-o lume în care se pune din ce în ce mai mult accent pe participativitate și pe ștergerea liniei de demarcație dintre producători și consumatori. În media se utilizează expresiile „jurnalism participativ” și „conținut generat de user-i” pentru a defini actul prin care cetățenii joacă un rol activ de colectare, raportare, analizare și diseminare a știrilor și informațiilor⁷³ și se subliniază faptul că publicul nu mai trebuie privit ca grup pasiv de consumatori media, el preluând tot mai des funcțiile de comunicare ale acestora. Adolescenții nu-și pot imagina o viață fără *social media*, tehnologii interactive care facilitează creația și distribuirea de informații și idei prin comunități și rețele virtuale. Pe Facebook și Instagram, creatorii de conținut sunt chiar utilizatorii. Blogurile și vlogurile, atât de populare în rândul tinerilor, sunt servicii *online* care implică utilizatorii ca participanți activi în procesul de creație. Marshall McLuhan a vorbit deja în anii '60 despre potențialul participativ al media⁷⁴, dar în epoca rețelelor de socializare teoria culturii participative devine tot mai importantă pe măsură ce granițele dintre utilizatori și producători se estompează.

În teatrul pentru adolescenți este nevoie de spectacole în care aceste granițe dispar, în care publicul e invitat să interacționeze cu personajele de pe scenă, iar în acest caz mijloacele de exprimare folosite nu pot fi decât extrem de actuale. Este nevoie de spectacole care le oferă o experiență, care să-l transforme din public pasiv într-unul activ.

Participativitatea în teatrul pentru publicul tânăr poate fi stimulată în primul rând prin spectacolul în sine.

72. Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 12.

73. Axel Bruns, *Gatewatching. Collaborative Online News Production*, New York, Peter Lang, 2015, p. 65.

74. Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York, McGraw Hill, 1964, p. 220.

În ultima vreme, creatorii din România au optat pentru tehnologii care să faciliteze imersia spectatorului în spațiul de joc. În spectacolul *O întâmplare ciudată cu un câine la miezul nopții* de Simon Stephens, după Marc Haddon, regizat de Bobi Pricop, spectatorul pătrunde, prin intermediul proiecțiilor video și jocului de oglinzi, în universul minții unui adolescent de 15 ani care suferă de sindromul Asperger. În *Pisica verde*, regizat de același Bobi Pricop la Teatrul Luceafărul din Iași, este utilizată metoda *silent disco*, prin care spectatorii sunt transformați din privitori în participanți, renunțându-se la dispoziția clasică scenă/public. Astfel, spectatorii împart același spațiu (scena transformată în club) cu actorii, iar la un moment dat nu mai poți distinge cine este actor și cine face parte din public, astfel încât spectacolul devine o experiență colectivă. Spectacolul pentru părinți și adolescenți *Totul e foarte normal* de Alexa Băcanu, regizat de Leta Popescu la Centrul Educațional Replika, este construit pe de-o parte prin interacțiunea directă a actorilor cu publicul, respectiv prin interacțiunea spectatorilor-părinți cu spectatorii-adolescenți, scopul fiind acela de a stimula dialogul între ei și de a preveni, pe cât posibil, sentimentele de vinovăție care însoțesc de multe ori descoperirea identității sexuale. *O mie de motive* de Duncan McMillan, regizat de Horia Suru la POINT București, este un monolog interactiv, performat cu participarea spectatorilor. Publicul devine partener de dialog într-un spectacol montat pe o scenă goală, cu un singur interpret (Florin Piersic Jr.), care joacă rolul naratorului a cărui mamă se luptă cu depresia, celelalte roluri fiind jucate de spectatori. Astfel, povestea capătă noi nuanțe de fiecare dată. Același Horia Suru a regizat la Teatrul Municipal George Bacovia din Bacău spectacolul *Crocodil*, care vorbește despre frământările unui pre-adolescent cu privire la identitatea sa sexuală și în care spațiul scenic se deschide spre stradă, iar trecătorii devin actori în spectacol⁷⁵.

75. Voi reveni asupra spectacolelor menționate în capitolele 3 și 4 ale lucrării de față.

Participarea publicului tânăr poate avea loc însă și dincolo de spectacolul în sine. Astfel, adolescenții pot fi implicați în procesul de lucru. Dacă textul este scris prin metoda *devised* sau *work in progress*, toate etapele scrierii lui, dar și repetițiile la spectacol sunt acompaniate de adolescenți care testează textul. De asemenea, textul poate avea la bază interviuri cu adolescenți. Publicul tânăr poate fi implicat în discuții după spectacol, poate participa la *workshop*-uri pe tema spectacolului, poate fi invitat să scrie cronici sau să conceapă variante de afiș pentru spectacole – posibilitățile de a-l include în realizarea unui spectacol sunt multiple.

Există și voci care critică intensificarea modelelor participative în teatrul pentru publicul tânăr, afirmând că teatrul este utilizat din ce în ce mai des ca instrument educativ, ceea ce ar dăuna valorii sale artistice. Producțiile adresate publicului tânăr sunt acuzate că au devenit din ce în ce mai puțin autonome, iar unele dintre ele nici nu mai pot funcționa ca act artistic în sine, independent de discuțiile de după spectacol, *workshop*-urile sau întâlnirile care preced spectacolul. Același lucru se întâmplă și cu piesa de teatru care a devenit un text-suport pentru spectacol și nu prea mai funcționează independent de acesta⁷⁶. Așadar, textul nu e autonom de spectacol, spectacolul nu e autonom de activitățile adiacente, iar teatrul pentru publicul tânăr se apropie tot mai mult de educație și se îndepărtează de artă, orientându-se după teme *trendy* ca violența în școli sau migrația forțelor de muncă. Concentrarea asupra rolului educativ al teatrului a devenit atât de mare încât în unele teatre din Germania, spre exemplu, sunt angajați mai mulți pedagogi teatrali decât actori⁷⁷.

Pe de altă parte, într-o societate intens mediatizată, în care o mare parte a vieții este petrecută în spații virtuale, experiențele *live* au trecut pe plan secund. Iar teatrul

76. Voi analiza acest aspect în capitolul 3 al prezentei cercetări.

77. Christoph Scheurle, „Beteiligung. Partizipationsversprechen und die Schwierigkeit, sie einzulösen”, în Wolfgang Schneider, Anna Eitzerohrt (coord.), *Partizipation als Programm. Wege ins Theater für Kinder und Jugendliche*, Bielefeld, Transcript Theater, 2017, p. 153

facilitează întâlnirea dintre spectator și actor, oferă o experiență unică și irepetabilă, care are loc sub ochii spectatorului.

Cultura și educația nu pot fi separate una de alta, iar teatrul este o formă de educație culturală. Este important ca în teatrul pentru publicul tânăr să primeze factorul estetic. Pentru că este făcut de adulți, teatrul pentru publicul tânăr se află mereu în pericolul de a aluneca în fals. Trebuie să fie atât educativ, cât și estetic, dar totuși esteticul să primeze. Trebuie să fie un teatru care poartă un dialog constant cu publicul său, atât prin actul artistic, cât și dincolo de el.

1.9. Mai este nevoie de un teatru pentru publicul tânăr? Șapte observații

Observația 1. În programul Festivalului Internațional de Teatru pentru Publicul Tânăr Iași (FITPTI), ediția din 2019, au fost programate, pe lângă producțiile destinate copiilor (în special cele din străinătate) și cele pentru întreaga familie (spectacolele muzicale precum *Chirița în concert*, producție a Teatrului Național Cluj-Napoca) următoarele spectacole: *Istorie la persoana I* (Teatrul Luceafărul), *Moș Nichifor* (Teatrul Act), *Sexodrom* (Centrul Național al Dansului), *Bun de export* (Point), *Taximetriști* (Apollo), *In a Forest Dark and Deep* (Unteatru), *Legături primejdioase* după Choderlos de Laclos (Teatrul Mic), *153 de secunde* (Centrul Național al Dansului), *Micul nostru centenar* (Reactor de Creație și Experiment), *Sub fiecare pas e o mină neexplodată dintr-un război neterminat cu tine* (Teatrul Tineretului Piatra Neamț). Câteva dintre spectacolele reunite sub genericul „Libertate” sunt clasificate „+16ani” pentru limbaj licențios, dar teoretic oricare dintre ele ar putea fi văzute de adolescenți. Interesant este faptul că niciunul din aceste spectacole nu vorbește despre probleme specifice adolescenților, la fel cum niciunul din aceste spectacole nu a fost creat special pentru un public tânăr. Selecția pare mai degrabă să aducă laolaltă câteva producții „vedetă” din stagiunea 2018-2019 și să adune pe afiș nume „care vând” precum Marcel Iureș, Florin Piersic Jr. sau

Tudor Chirilă. Dacă am vedea doar lista cu spectacolele, cu siguranță nu am ghici despre ce festival este vorba. Am putea spune, analizând această selecție, că în țară nu s-au montat spectacole pentru adolescenți în stagiunea 2018-2019. Cu toate acestea, la momentul respectiv, existau o serie de spectacole de calitate care ar fi putut face parte din selecție. Un festival cu *target* pe publicul tânăr ar trebui să prezinte, în primul rând, spectacole destinate acestei categorii de vârstă. Selecționera Oltița Cântec afirma cu privire la publicul țintă că festivalul se adresează unui spectru foarte larg de spectatori, mergând de la preșcolari la seniori, unui public fără limite de vârstă și că vizează tinerețea culturală⁷⁸.

Observația 2. La teatrul „Maria Filotti” din Brăila a existat, la mijlocul anilor 2000, o perioadă de glorie, instituția fiind la acea vreme unul dintre cele mai performante și curajoase teatre din țară. Spectacole ca *Woyzeck* și *Drept ca o linie* regizate de Radu Apostol sau *Omul pernă*, *Adam Geist* și *Plaja* în regia lui Radu Afrim au reușit să adune în jurul lor în scurt timp un public-nucleu format din liceeni care veneau la aproape fiecare reprezentație. Niciunul dintre aceste spectacole nu a fost creat anume pentru adolescenți. Astfel, nu este oare este greșit să pretindem că îi putem face pe adolescenți să se întoarcă la teatru doar dacă prezentăm pe scenă problemele cu care se confruntă? Poate că vor să vadă și altceva pe scenă decât frământări adolescente. Pot fi fascinați de muzica *live*, de scenografii spectaculoase, de personaje fragile și inadaptate. Se vor întoarce la teatru și dacă văd niște spectacole de calitate, care nu sunt create neapărat pentru ei.

Observația 3. Spectacolele de teatru clasificate +14 pot fi văzute și de adolescenți. În această clasificare intră o

78. Dana Țabrea, „Oltița Cântec, despre Festivalul Internațional pentru Publicul Tânăr Iași: «Criticul de teatru e un spectator, unul profesionist»”, *Adevărul*, 28.09. 2017, disponibil pe URL: https://adevarul.ro/cultura/teatru/interviu-oltita-cintec-despre-festivalul-international-teatru-publicul-tanar-iasi-criticul-teatru-e-spectator-doar-unul-profesionist-1_59c-cff415ab6550cb89dcf52/index.html, accesat la la 8.02.2020.

gamă foarte largă de spectacole: de la comedii boulevardiere, teatru de revistă, spectacole dans sau performance, până la spectacole după texte clasice sau contemporane. Cu toate acestea, nu este vorba de teatru pentru public tânăr. Să luăm drept exemplu faimosul spectacol *Faust* în regia lui Silviu Purcărete, care se joacă din 2007 la Teatrul Național Radu Stanca din Sibiu. Ar trebui să fie văzut de adolescenți, mai ales că *Faust* de J.W. von Goethe este în programa de bacalaureat a școlilor cu predare în limba germană. Dar nu este teatru pentru public tânăr. Din moment ce există o ofertă teatrală pentru tineri – teatrele produc zeci de spectacole care sunt, cel puțin după clasificarea de vârstă, potrivite pentru adolescenți –, de ce mai este nevoie de un teatru special pentru aceștia?

Observația 4. Proiectul „Citește pentru a trăi”, implementat în 2018 de Asociația Jamais Vu (din care fac parte tineri absolvenți ai UNATC) și co-finanțat de AFCN, și-a propus o serie de activități menite să apropie adolescenții proveniți din medii defavorizate (din licee aflate la periferia Bucureștiului) de literatura dramatică și să-i familiarizeze cu tipul de lucru, atmosfera și noțiunile teatrului. Într-una din etapele proiectului, s-au susținut ateliere de lectură cu piese de teatru ale unor autori clasici, dar și o piesă de teatru contemporană despre adolescenți, *Avioane de hârtie*. În timpul atelierelor s-au inițiat discuții și exerciții care au pornit de la textele citite și care au avut ca direcție familiarizarea și deschiderea către universul, temele și personajele autorilor. La final, în mod surprinzător, cei mai mulți elevi au declarat că piesa lor preferată a fost *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian, „pentru că este o poveste de dragoste și pentru că pot asocia personajul Mona cu o fată de bani gata din zilele noastre”. Cât despre textul contemporan, unii dintre ei au argumentat: „de ce să citească ceva ce ar putea să scrie și ei despre ei”⁷⁹.

79. Silvia Dumitrache, „O generație sănătoasă, altfel, mai curajoasă. Interviu cu Matei Lucaci-Grünberg”, *Observator cultural*, nr. 948, noiembrie 2018, p. 18.

Observația 5. Spectacolul de teatru educativ *Protejat/Neprotejat*, realizat de Asociația Animact în colaborare cu Sexul vs Barza se descrie astfel: „un proiect de teatru documentar care își propune să scoată din zona tabu subiectul educației sexuale. Folosind teatrul ca mijloc de învățare, propunem scena drept spațiu de reflecție privind nevoia tinerilor de educație sexuală în școlile din România și avem ca scop crearea unei platforme de dialog între copii, părinți și profesori”. Publicul țintă al spectacolului era reprezentat de tinerii de 14-18 ani, dar cu toate acestea nu s-a lucrat cu școlile. Producătorii au motivat această alegere, spunând că și-au dorit ca adolescenții să vină de bunăvoie la teatru, nu pentru că așa le-a spus diriginta. De asemenea, au relatat că o profesoară s-a temut că va avea probleme cu părinții dacă aduce copiii la un spectacol pe tema educației sexuale, astfel încât ar fi mai bine ca adolescenții să vină singuri.

O situație similară a avut loc la Centrul Educațional Replika în cazul spectacolelor *Foreplay* și *Totul e foarte normal*, care tratează problema mamelor minore din România, respectiv educația sexuală. Astfel, o profesoară a refuzat să vină cu elevii la spectacolul *Foreplay*, motivând că vrea ca adolescenții să rămână puri și să nu fie expuși la astfel de subiecte. Referitor la spectacolul *Totul e foarte normal*, producătorii preferă să-l promoveze ca pe un spectacol despre comunicarea dintre adolescenți și părinți, nu ca pe un spectacol despre educația sexuală.

La un liceu din București, unde trupa de elevi a pregătit, în 2019, spectacolul *Feminin*, care vorbește despre un caz de *revenge porn* într-o școală, dar și despre o relație între două adolescente, o profesoară s-a arătat consternată, acuzând spectacolul că promovează homosexualitatea printre elevi.

Cu privire la spectacolul Teatrului Luceafărul din Iași, *Pisica verde* în regia lui Bobi Pricop, câteva profesoare care au fost cu elevii la spectacol s-au arătat nemulțumite că le-a fost prezentat un caz de crimă, motivând că la teatru tinerii trebuie să vadă lucruri frumoase. Alte profesoare, venite la același spectacol, vorbeau între ele în timpul reprezentației.

Teatrul pentru publicul tânăr trebuie luat în serios de către profesori și părinți, iar atâta timp cât cadrele didactice îl tratează ca pe un gen minor, misiunea sa nu poate fi dusă la capăt.

Având în vedere că școala ar trebui să fie principalul partener al teatrelor care produc spectacole pentru publicul tânăr, este legitim să ne întrebăm, în condițiile de față, în ce măsură acest lucru este posibil. Este din ce în ce mai clar că în cadrul unor posibile programe de pedagogie teatrală ar trebui educați nu numai tinerii, dar mai ales adulții care îi însoțesc pe aceștia la teatru.

Observația 6. Ca dramaturg, am scris despre adolescenți, dar nu scriu în mod special pentru adolescenți. Cu toate acestea, textele se bucură de popularitate în rândul acestora. În general, cele mai multe piese de teatru care tratează adolescența sunt scrise de autori tineri și au la bază experiențele lor personale, pentru că cel mai ușor este să scrii despre lucruri pe care le cunoști sau pe care le-ai trăit. Aceste texte nu se adresează în mod explicit adolescenților, iar spectacolele după aceste texte ar trebui văzute de toate categoriile de vârstă.

Dacă așa-zisele piese de teatru pentru adolescenți sunt oricum destinate unui public general, atunci de ce să mai existe un teatru special pentru publicul tânăr?

Observația 7. Care este diferența între „despre tineri” și „pentru tineri”? Este despre tineri automat și pentru tineri? În *Romeo și Julieta*, personajele principale au 14 ani, dar aceasta nu este neapărat o piesă pentru adolescenți. Până la urmă, definitoriu este modul în care sunt spuse poveștile și limbajul, care trebuie permanent adaptat la cel al tinerilor. Se întâmplă nu numai în teatru, ci și în literatură. Spre exemplu, în seria de cărți *OMG Shakespeare* publicată la editura Penguin Random House, operele dramaturgului englez au căpătat o cu totul nouă înfățișare, cu ajutorul emoji-urilor. Astfel, au apărut versiuni moderne pentru

Romeo și Julieta, Macbeth, Hamlet și Visul unei nopți de vară. Titlurile sună astfel: YOLO Juliet, Macbeth #killingit, srsly Hamlet și Midsummer Night #nofilter.

Concluzii

Observațiile de mai sus vin să sublinieze, pe de-o parte, cât de dificil este să definești un termen precum „teatru pentru publicul tânăr”, iar, pe de cealaltă parte, țin să atragă atenția asupra fragilității acestui demers artistic, a cărui identitate devine din ce în ce mai chestionabilă odată cu estomparea progresivă a granițelor dintre adolescenți și adulți.

Ar trebui așadar să insistăm asupra unei forme de teatru care este gândită pentru o anumită categorie de public? Avem neapărat nevoie de un teatru special pentru tineri? Ce îl face pe acesta mai special decât teatrul pentru adulți?

Teatrul pentru adolescenți vorbește despre prezent, despre probleme actuale. Ar putea însă interesa și adulții, la fel cum teatrul pentru adulți poate să capteze atenția adolescenților. Teatrul pentru publicul tânăr implică o colaborare permanentă a instituțiilor care îl produc cu instituțiile de învățământ. Dar dacă profesorii sunt reticenți? Tinerii de astăzi sunt mai puțin receptivi la intervenții pedagogice, respectiv au devenit mai rezistenți la educație. Există o cantitate imensă de informații pe care le accesează fără influența directă a părinților sau profesorilor. Astfel, mai au ei nevoie de un teatru adresat lor? Sau poate creatorii de teatru vor să le transmită ceva în mod special? Teatrul pentru publicul tânăr ar trebui să aibă curaj să le ofere spectatorilor acel altceva, necunoscut, care nu poate fi găsit pe rețelele de socializare și în lumile virtuale.

În mod ideal, un spectacol de teatru pentru publicul tânăr se definește prin următoarele caracteristici :

- este jucat de actori profesioniști într-un teatru de stat sau independent (sau itinerat în școli);

- are la bază un text
 1. din dramaturgia românească
 - a. comisionat:
 - scris de un dramaturg pe o anumită temă impusă (aici intră și dramatizările unor romane sau adaptările din dramaturgia clasică);
 - scris prin metoda *devised* împreună cu întreaga echipă artistică;
 - scris pe baza interviurilor pe care dramaturgul sau întreaga echipă artistică le realizează cu adolescenți.
 - b. preexistent
 - un text în premieră, descoperit printr-un concurs de dramaturgie;
 - un text deja montat.
 2. o traducere din dramaturgia străină
 - a. text original;
 - b. dramatizare a unui roman pentru adolescenți sau adaptare a unui scenariu de film pentru adolescenți;
 - c. o rescriere a unui text din dramaturgia clasică pe înțelesul și în limbajul tinerilor.
- textul are în centru personaje de vârsta adolescenței;
- subiectul este din imediata realitate a tinerilor;
- o componentă esențială este reprezentată de ancorarea în prezent. Astfel, un spectacol pentru publicul tânăr are la bază un text care vorbește despre aici și acum, abordând de cele mai multe ori teme tabu;
- textul nu este scris neapărat pentru tineri, dar se adresează lor în principal;
- în spectacolul rezultat contează în egală măsură ce spui și cum spui, limbajul performativ trebuie să se apropie de cel al tinerilor;
- spectacolul are, pe lângă valoarea artistică, o importantă componentă educațională, care însă nu ar trebui să se supraordoneze niciodată valorii artistice;
- spectacolul pentru publicul tânăr nu vine niciodată singur, ci însoțit de diverse demersuri realizate în afara

scenei, care au rolul de a aprofunda subiectul spectacolului, de a ghida adolescentul și de a-l pregăti pentru rolul de spectator;

- teatrul pentru publicul tânăr are o importantă componentă participativă, este orientat spre un dialog permanent cu publicul său, testează mereu limitele între scenă și sală și transformă tinerii spectatori din privitori în participanți;

- participativitatea poate fi atinsă:

- a. prin spectacolul în sine

- utilizând noile media, cu condiția ca acestea să formeze un corp organic cu conținutul, folosirea lor fiind generată de temă;

- implicând publicul în mod direct.

- b. în afara spectacolului

- implicând publicul adolescent în procesul de creație (în unele cazuri textul este scris de adolescent);

- printr-un ghidaj realizat de profesioniști (pedagogi teatrali): pregătire înainte de spectacol, discuții după spectacol, *workshop*-uri după spectacol;

- spectacolul este promovat astfel încât să atragă publicul țintă, întreaga strategie de comunicare fiind concepută astfel încât mesajul să ajungă la cât mai mulți adolescenți – astfel, promovarea are loc în principal *online*, pe rețelele de socializare preferate de aceștia, și utilizând mult conținut video.

În plus, oferta instituțiilor care produc spectacole pentru publicul tânăr trebuie să fie caracterizată prin continuitate, complementaritate și calitate.

Continuitatea. Preocuparea teatrelor pentru publicul lor țintă trebuie să fie constantă. Numai astfel se poate dezvolta un public, creându-i acestuia obișnuința de a reveni la spectacole și *workshop*-uri.

Complementaritatea. Teatrul ar trebui să fie locul în care tinerii pot discuta deschis despre teme considerate tabu acasă sau la școală. Teatrul pentru publicul tânăr ar

trebui să vorbească atunci când școala și familia tac, și să fie un important partener de dialog al adolescentului. Astfel, teatrul nu ar trebui să dubleze programa școlară, oferind dramatizări după romane din curricula de bacalaureat. El ar trebui să fie complementar cu aceasta și să ofere ceva nou.

Calitatea. După deviza Nataliei Saz, fondatoarea primului teatru pentru copii, care spunea că acestora trebuie să le oferi „artă înaltă”, ar trebui să se ghideze toate instituțiile de teatru care produc spectacole pentru un public tânăr.

În România există încă mentalitatea greșită conform căreia teatrul pentru publicul tânăr este un gen minor din punct de vedere artistic. Astfel, teatrele pentru copii și tineret primesc, în general, o finanțare mai mică decât teatrele dramatice, nu sunt luate în calcul la evenimente majore precum Festivalul Național de Teatru și sunt excluse din sistemul de recunoaștere profesională al premiilor. În cadrul premiilor UNITER, există o singură distincție care recompensează, în baza propunerilor venite de la teatre, întreaga activitate în domeniu. Prima și singura dată când o producție a unui teatru pentru copii și tineret a fost nominalizată la un premiu UNITER a fost în anul 2016⁸⁰. Dar nu numai în România teatrul pentru publicul tânăr se luptă să depășească prejudecăți. Chiar și în țări ca Germania, cu o bogată tradiție în domeniu, acest gen de teatru este încă subapreciat.

Un exemplu. În cadrul prestigiosului festival Stucke, desfășurat în fiecare an la Mülheim an der Ruhr, sunt selectate în fiecare an 14 spectacole după cele mai bune texte noi autothone, dintre care șapte pentru copii sau adolescenți. Este singurul festival în care primează textul, spectacolul contând mai puțin. Pentru un dramaturg german, a avea în palmares participarea la Mülheim este o situație echivalentă cu cea a unui actor american nominalizat la Oscar. La finalul festivalului, un juriu alege cel mai bun text de teatru din ambele categorii. Până în 2020, valoarea în bani a premiului acordat textului pentru copii era jumătate din

80. Bobi Pricop, nominalizare la premiul pentru regie pentru spectacolul *Pisica verde* de Elise Wilk, producție a Teatrului Luceafărul din Iași.

cea alocată celui alt premiu. Abia începând cu ediția 2020 organizatorii au anunțat că premiile vor fi egale în bani – ceea ce înseamnă, de fapt, normalitate.

Cu atât mai paradoxală este această subapreciere cu cât spectacolele pentru publicul tânăr sunt, de fapt, cel mai greu de realizat. Ele se adresează unui public mai dificil, mai pretențios și mai sincer, pentru că tinerii taxează orice moment fals, plicticos sau lipsit de emoție. În plus, este o provocare foarte mare să le trezești interesul printr-un spectacol de teatru. Viața adolescenților de astăzi nu se mai desfășoară în fața blocului, pe străzi și în parcuri, ci în mare parte în încăperi închise și în lumi virtuale. Evoluția rapidă a tehnologiei îi maturizează mult mai repede, absența *social media* este de neconceput în viața lor de zi cu zi, iar multitudinea de informații la care au acces printr-un singur click îi face să-și piardă repede interesul față de forme artistice precum teatrul. Au totul la îndemână – milioane de filme, videoclipuri, tutoriale pe Youtube, povești. În plus, aflându-se în perioada de tranziție de la copilărie la maturitate, se confruntă cu probleme și provocări mai mari decât alte grupe de vârstă. Dilemele identitare, de statut social, problemele de imagine și respect în cadrul grupului de apartenență, de independență sau distanță față de autoritate (părinți, profesori, reprezentanți ai instituțiilor) sunt doar câteva provocări pe care adolescenții le au de trecut în perioada de maturizare. Unde mai încap aici mersul la teatru?

Apoi, responsabilitatea echipei de creație este mult mai mare în cazul teatrului pentru public tânăr, și aici vorbim despre o dublă responsabilitate. În primul rând, teatrul pentru spectatori tineri nu este doar o formă de divertisment, ci are și o importantă componentă educațională, fără a fi moralizator. Nevoia publicului tânăr de a găsi măcar indirect, prin intermediarii care sunt pe scenă, răspunsuri la întrebările care îl preocupă, trebuie luată foarte în serios.

În al doilea rând, el se adresează unui public care tocmai descoperă teatrul. Preocuparea pentru publicul tânăr a venit și în contextul în care teatrele încep să

conștientizeze o viitoare criză de public, iar producțiile adresate spectatorilor tineri sunt privite ca o formă de dezvoltare a audienței. Dacă tinerii vor fi atrași astăzi de teatru, prin producții de calitate, care vorbesc despre ei și prin demersuri care ținesc dincolo de spectacol, atunci poate că vor veni și mâine.

Potrivit Oltiței Cântec, teatrul pentru adolescenți plasează tânărul în centrul atenției artistice, fiind un teatru dedicat, în care adolescenții se recunosc pe ei înșiși, un teatru care le oferă soluții măcar parțiale la torențele de întrebări, adesea neexprimate, cu care trebuie să se confrunte⁸¹.

Dacă inițial gravitau în jurul subiectelor tradiționale, prezentând pe scenă povești cu *happy end* în care binele învinge răul, creatorii de teatru și-au dat seama treptat că publicul tânăr are nevoie de producții mai inteligente și mai diverse.

Ceea ce au în comun astăzi majoritatea spectacolelor pentru adolescenți este că se caracterizează prin realismul temelor, raportându-se concret la viața tinerilor: conflicte cu părinții, probleme la școală, întrebări privind identitatea sexuală și educația sexuală, consumul de droguri, violența. Ele explorează probleme ca anorexia, tulburările alimentare, depresia sau radicalizarea, tematizează probleme extrem de actuale precum migrația. Și rescrierile clasice pentru tineri se raportează mereu la realitățile din viața adolescenților. În repertoriile teatrelor și-au făcut loc spectacole pe teme din ce în ce mai curajoase precum abuzul parental, divorțul părinților, moartea și bariere sociale ca rasismul, xenofobia sau homofobia. Iar „a fost odată” a fost înlocuit cu „mi se întâmplă acum”. Dramaturgul Mihaela Michailov vorbește despre o deconstruire a efectului de hipnotizare din teatrul pentru publicul tânăr. Astfel, spectatorul copil sau adolescent este atras de miraj, de fascinația unei alte lumi, dar i se pot aduce pe scenă realități care să-i extindă

81. Oltița Cântec, „O descoperire de dată recentă”, în Oltița Cântec (coord.), *Teatrul și publicul său tânăr. Realități românești*, Iași, Editura Timpul, 2018, p. 52.

percepția, învățându-l să chestioneze ceea ce i se arată pe scenă, să interogheze realități care îi sunt voalate, deoarece maturizarea e un proces de chestionare și teatrul pentru publicul tânăr e un laborator al maturizării⁸².

Creatorii de teatru ar trebui să se ferească să prezinte lumea altfel decât e, doar pentru că se adresează unui public care nu a ajuns încă la maturitate. Tinerii nu mai sunt de mult menajați, iar astfel teatrul adresat lor trece tot mai des peste granițele care îl despărteau de teatrul pentru adulți. Ceea ce nu le poate da lumea virtuală adolescenților de astăzi este interacțiunea cu oameni reali, experiențele adevărate. Teatrul este viu, spectacolul este o experiență unică și irepetabilă.

Astfel, un posibil răspuns la întrebarea „De ce un teatru pentru publicul tânăr?” poate fi: pentru ca adolescenții să se simtă în centrul atenției, pentru a le oferi un loc unde sunt ascultați, un teatru al lor. De fapt, teatrul ar trebui să fie, mai mult decât „pentru publicul tânăr”, teatrul tinerilor. Pentru acest segment de vârstă ar trebui să se producă spectacolele cele mai valoroase.

Întrebată despre felul în care lucrează la romane pentru copii și adolescenți, scriitoarea suedeză Astrid Lindgren a răspuns: „Scriu pentru copilul din mine. Scriu o carte așa cum mi-ar plăcea s-o citesc dacă aș fi copil”⁸³. Extrapolând, am putea spune că creatorii de teatru ar trebui să realizeze spectacole așa cum și-ar dori să vadă ei dacă ar fi adolescenți. Spectacolele de teatru pentru adulți sunt create, de cele mai multe ori, făcând abstracție de public, ca și cum acesta n-ar fi important. O astfel de abordare nu poate funcționa pe termen lung în teatrul pentru publicul tânăr. Tocmai din preocuparea pentru public ar avea de învățat teatrul pentru adulți.

82. Pompilius Onofrei, „De multe ori fugim de ce avem mai prețios la îndemână: puterea cuvântului emancipator. Interviu cu Mihaela Michailov”, în Oltița Cântec (coord.), *Teatrul.ro – 30 de noi nume*, Iași, Editura Timpul, 2019, p. 131.

83. Stefan Rogal, *Freiheit und Geborgenheit – Pädagogische Implikationen im Werk Astrid Lindgrens*, Diplomarbeiten-Agentur, Berlin, 2000, p. 96.

Potrivit lui Constantin Stanislavski, felul în care joci pentru copii este același ca și pentru adulți, numai că trebuie să joci mai bine⁸⁴. Iar Maxim Gorki afirma, referindu-se la literatura pentru copii, că ar trebui să fie la fel ca cea pentru adulți, doar că mai bună⁸⁵. Astfel, am putea concluziona: teatrul pentru publicul tânăr ar trebui să fie la fel ca teatrul pentru adulți, doar că mai bun.

84. Wolfgang Schneider, *Kinder- und Jugendtheater in Russland*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2003, p. 64.

85. Bärbel Hübner, „Die Herausforderung, für Kinder zu schreiben“, *rundschau-online.de*, 28.09.2005, disponibil pe URL: <https://www.rundschau-online.de/die-herausforderung-fuer-kinder-zu-schreiben-11477736>, accesat la 13.03.2020.

CAPITOLUL 2

STUDIU DE CAZ: TEATRUL PENTRU PUBLICUL TÂNĂR ÎN SPAȚIUL GERMAN

Obiective

O cercetare asupra teatrului pentru publicul tânăr din România nu se poate lipsi de o analiză a strategiilor repertoriale și extrarepertoriale dezvoltate în țări unde spectacolele adresate adolescenților au deja o puternică tradiție. Capitolul de față își propune o incursiune printre tendințele actuale în teatrul pentru publicul tânăr din spațiul de expresie germană (Germania, Elveția, Austria), cu scopul de a evidenția modul în care acest gen de teatru a evoluat de-a lungul timpului, păstrând mereu o relație strânsă cu publicul său.

Am ales să restrâng cercetarea asupra spațiului german din două motive: primul este experiența profesională dobândită cu ocazia unor proiecte la Junges Schauspielhaus Zürich, Theater am Schlachthof Neuss, Forumul tinerilor autori europeni din cadrul Bienalei de Teatru de la Wiesbaden, Festivalul de dramaturgie Stücke de la Mülheim an der Ruhr ș.a., dar și a colaborării mele strânse cu Henschel Schauspiel din Berlin, agenție care îmi reprezintă textele; al doilea motiv este că în spațiul german evoluția teatrului pentru publicul tânăr este una dintre cele mai semnificative și exemplare. Pornind de la ideea că tinerii spectatori trebuie luați în serios și tratați de la egal la egal, teatrele din spațiul german au dezvoltat repertorii solide pentru categoria de vârstă 14-18 ani. Programele de pedagogie teatrală, încurajarea dramaturgiei pentru publicul tânăr, multiplele forme de recunoaștere și validare a autorilor dramatici, numeroasele festivaluri și colocvii dedicate teatrului pentru adolescenți – care nu ar fi fost

posibile fără o investiție financiară masivă venită din partea statului, dar și a mediului privat – au dat roade în timp, iar astăzi teatrul pentru publicul tânăr din spațiul german este un veritabil produs de export, caracterizat printr-o mare diversitate.

Pentru a ține pasul cu publicul său, teatrul pentru adolescenți s-a reinventat mereu, trecând de-a lungul timpului prin diverse etape și schimbări, în deplină concordanță cu nevoile tinerilor spectatori, creatorii săi fiind mereu conștienți de faptul că au de îndeplinit două misiuni: una artistică și una pedagogică. În spațiul german, teatrul pentru publicul tânăr a trecut, în primii 70 de ani de existență, prin mai multe etape, devenind pe rând educativ, emancipativ și participativ. În prezent, pare să se confrunte cu o criză de identitate, punându-se întrebarea dacă ar mai trebui să existe teatre pentru tineret sub această titulatură în contextul estompării progresive a granițelor dintre generații. În același timp, în România, inițiativele din zona teatrului pentru publicul tânăr se află încă în faza de pionierat. Așa cum germanii s-au inspirat de-a lungul timpului de la creatorii de teatru din Italia, Suedia sau Olanda, teatrul lor pentru publicul tânăr ar putea constitui astăzi un exemplu de bună practică și o valoroasă sursă de inspirație pentru teatrele din România.

2.1. O foarte scurtă istorie: de la teatrul emancipativ la teatrul participativ

În anii care au urmat celui de-al Doilea Război Mondial, creatorii de teatru pentru tineret din Germania de Est s-au ghidat după deviza Nataliei Satz, fondatoarea Teatrului pentru Copii din Moscova, conform căreia publicul tânăr are nevoie de o experiență artistică valoroasă⁸⁶. Urmând modelul sovietic, teatrele pentru copii și tineret aveau sediile în clădiri mari, cu săli de sute de locuri, beneficiind

86. Andrea Gronemayer, Julia Dina Heße, Gerd Taube, *op. cit.*, p. 38.

de un număr mare de angajați în departamentele artistice, pedagogice sau tehnice și de un repertoriu bogat, format din adaptări ale unor povești sau romane și din piese contemporane pentru tineri, în mare parte traduceri din limba rusă⁸⁷. În 1946 s-a deschis Theater der Jungen Welt în Leipzig, în 1949 a urmat Theater der Jungen Generation în Dresda, iar în 1950 Theater der Freundschaft în Berlinul de Est. Pentru că orice ideologie care-și propune să schimbe ordinea existentă se bazează, în principal, pe tineri, în regiunile comuniste aceștia s-au bucurat mereu de un statut special. Statul era responsabil să le ofere tinerilor acces la cultură, iar orice formă de artă pentru tineret se bucura de o puternică recunoaștere socială. În anii '50 și '60, teatrele din RDG au început să-și construiască repertorii solide. Inițial, se traduceau în mare parte texte rusești, iar după un timp a apărut și literatura dramatică pentru copii și tineri. Primele spectacole pentru adolescenți tematizau problemele specifice acestei categorii de vârstă⁸⁸.

Strâns influențată de modelul sovietic a fost și relația cu spectatorii a teatrelor pentru publicul tânăr din RDG. Potrivit lui Alexander A. Brjanzew, primul director al Teatrului pentru Spectatori Tineri din Leningrad (actualul Sankt Petersburg), publicul trebuie să fie mereu în centrul actului artistic, iar teatrul trebuie să aibă o relație strânsă cu pedagogia:

„Un teatru care și-a găsit spectatorul va reuși să-și găsească și propriul stil. Teatrul care se desparte de publicul său își pierde stilul și, odată cu el, dreptul la existență. [...] Teatrul trebuie să fie locul de întâlnire dintre artiștii capabili să gândească precum niște pedagogi și pedagogii capabili să gândească și să simtă ca niște artiști.”⁸⁹

87. *Ibidem*, p. 23.

88. *Ibidem*, p. 24.

89. Christel Hoffmann, *Theater für junge Zuschauer. Sowjetische Erfahrungen-Sozialistische deutsche Traditionen-Geschichte der DDR*, Berlin, Akademie-Verlag, 1976, p. 228.

În cadrul Teatrului pentru Spectatori Tineri, un parlament al elevilor, din care făceau parte delegați din fiecare școală, dezbătea spectacolele din repertoriu, membrii săi participând la seminarii de istorie teatrală și la cercuri de teatru. Inițiative similare au existat și la teatrele de tineret din Germania de Est.

În Germania de Vest, până în anii '60 nu a existat un teatru de sine stătător pentru copii și tineret. Se mai montau spectacole pentru copii la teatre mari ca Städtische Bühnen Nürnberg sau SchauBurg München. De asemenea, nu exista încă o literatură dramatică realistă, care să se confrunte cu problemele acestei categorii de vârstă. Apariția teatrelor pentru publicul tânăr la sfârșitul anilor '60 a fost strâns legată de protestele studențești din 1968, de emanciparea tineretului, distanțarea tot mai mare față de societatea adulților și de apariția unei culturi a tinerilor. Odată cu apariția teatrului emancipativ s-a dezvoltat o literatură dramatică complet diferită de ceea ce se scria până atunci. Noile texte vorbeau aproape exclusiv despre copii și tineri care luptă împotriva „lumii adulților”. Primul teatru pentru copii și tineret din RFG, Grips Theater, a fost înființat la Berlin în 1968. Potrivit fondatorului Volker Ludwig, care a condus această instituție timp de 48 de ani, până în 2017, teatrul a fost înființat inițial din motive politice, pentru a ajunge mai aproape de publicul proletar, acest lucru fiind posibil prin intermediul școlilor.

„Nu prea aveam habar de ce vor tinerii. [...] Mai apoi, am învățat să ne iubim publicul. Și tinerii au început, de asemenea, să ne iubească.”⁹⁰

După momentul 1968, teatrele pentru tineret din Germania își vedeau misiunea astfel:

„Pledăm pentru confruntarea cu problemele de zi cu zi pe care le întâmpină copiii și tinerii în mediul

90. Dirk Krampitz, „Er hat das Kindertheater erfunden, aber als Vater vieles falsch gemacht”, www.bz-berlin.de, 11.06.2017, disponibil pe URL: <https://www.bz-berlin.de/kultur/theater/grips-theater-ludwig-vater-viel-falsch-gemacht>, accesat la 25 septembrie 2018.

familial și școlar, le luăm partea celor oprimați într-o țară deosebit de dușmănoasă cu copiii.”⁹¹

La începutul anilor '80, atât subiectele abordate, cât și modul în care se realizau spectacolele teatrului emancipativ au început să fie considerate învechite, spectacolele fiind acuzate că sunt militante și excesiv educative⁹². Imaginea copilului răzvrătit care înfruntă, plin de curaj, adulții începuse să-și piardă din atractivitate, iar oamenii de teatru au constatat deziluzionați faptul că teatrul emancipativ nu a putut schimba societatea. Era timpul pentru ceva nou. Soluția a fost găsită după ce creatorii de teatru s-au inspirat de la colegii lor italieni, norvegieni și suedezi, ale căror producții erau invitate la festivaluri internaționale din München sau Kiel. Producțiile teatrelor de tineret din Olanda și Suedia plecau foarte des în turnee și se jucau în școli. Astfel, actorii erau provocați să se exprime cu mijloace puține, în spații străine și beneficiind de condiții de lumină foarte diferite de cele din teatre. Aceste condiții au marcat stilul de joc al multor trupe, cum e Wderjidsz din Amsterdam⁹³, o trupă care juca de cele mai multe ori textele autorului Ad de Bond. În Suedia, erau la modă textele care înfățișau copilul și adolescentul ca fiind fragil și suferindă. Autorul piesei *Copiii Medeei*, Per Lysander, a rescris tragedia antică a lui Euripide, alegând să spună povestea din perspectiva copiilor cuplului Medeea-Iason. Textele din literatura dramatică suedeză și olandeză, în special cele care prelucrau mituri sau povești folosindu-se de acestea pentru a vorbi despre teme tabu precum moartea, au fost traduse și introduse în repertoriile teatrelor. Au revenit basmele, miturile și personajele fantastice. Teatrul pentru publicul tânăr s-a dezis pentru o vreme de realism, dorind să se elibereze de corsetul pedagogic-didactic prin spectacole poetice.

91. Wolfgang Kolneder, Volker Ludwig, Klaus Wagenbach, *Das GRIPS THEATER. Geschichten und Geschichte. Erfahrungen und Gespräche aus einem Kinder- und Jugendtheater*, Berlin, Wagenbach, 1979, p. 11.

92. Andrea Gronemayer, Julia Dina Heße, Gerd Taube, *op. cit.*, p. 38.

93. *Ibidem*, p. 27.

„Teatrul pentru publicul tânăr trebuie să fie artă și cultură, în adevăratul sens al cuvântului, nu ceva ce faci din obligație sau din bunăvoință. Pur și simplu artă. Poate că sună cinic, dar noi suntem artiști de profesie și nu avem interesul de a fi draguți cu copiii. Avem un singur interes care ne mișcă cu adevărat, și anume acela de a produce artă.”⁹⁴

La începutul anilor '90, teatrul pentru publicul tânăr din spațiul german se afla în căutarea varietății estetice. S-a experimentat foarte mult cu suprapunerea de formate artistice diferite, iar teatrele au invitat muzicieni, artiști vizuali sau artiști păpușari pentru a lucra împreună. În același timp, au început să nu se mai adreseze exclusiv publicului țință, propunându-și să fie teatre pentru toți⁹⁵, în ideea că un spectacol de calitate poate fi o experiență benefică pentru toate generațiile. Tendința continuă și astăzi. Dizolvarea granițelor a mers atât de departe încât în toamna lui 2019, odată cu începerea mandatului noilor directori, Benjamin von Blomberg și Nicolas Stemann, Junges Schauspielhaus Zürich, secția pentru copii și tineret a celui mai mare teatru din Elveția, a fost asimilată de Schauspielhaus Zürich, renunțându-se la adjectivul „Junges” („tânăr”) din titulatură. În continuare, se montează spectacole pentru publicul tânăr, există o ofertă bogată extra-spectacol și programe de pedagogie teatrală. Noua conducere și-a motivat decizia astfel:

„Considerăm că tinerii – fie că sunt creatori, fie că sunt spectatori – sunt parte integrantă a întregului teatru. Locul spectacolelor pentru publicul tânăr nu este într-o secție separată, ele nu sunt un supliment la repertoriul pentru adulți.”⁹⁶

94. Peer Lysander, „Mut zum qualifizierten Irrtum“, *Die deutsche Bühne*, nr. 4, aprilie 1986, p. 45.

95. *Ibidem*, p. 28.

96. „Schauspielhaus Zürich AG”, <https://kulturmarken.de/anbieter/europa/schauspielhaus-zurich-ag>, accesat la 2.06.2020.

În cele mai noi producții pentru adolescenți, echipele artistice mizează puternic pe integrarea noilor media și pe formate care implică participarea activă a publicului tânăr la experiența teatrală, acesta devenind co-creator al actului artistic. În continuare, creatorii de teatru din spațiul german le arată tinerilor spectatori lumea așa cum este, fără retușuri și înfrumusețări, și îi apropie de subiecte mai puțin confortabile, considerate tabu în familie și la școală. Astăzi, teatrele pentru copii și tineret se află pe primul loc în Germania în ceea ce privește numărul de spectatori într-un an⁹⁷, în fiecare stagiune producându-se câteva sute de spectacole noi pentru publicul tânăr.

La Grips Theater din Berlin, unul dintre cele mai cunoscute instituții teatrale pentru publicul tânăr, se joacă în jur de 450 de reprezentații pe an, iar în 2018 teatrul a avut aproximativ 100.000 de spectatori, gradul de ocupare a sălilor fiind de 90%⁹⁸. Teatrul, cel mai vechi mediu de comunicare în masă, reușește să se impună în lupta cu noile media pentru a câștiga atenția tinerilor, creând un spațiu „al lor”, unde aceștia se pot confrunta cu teme relevante, care le trezesc interesul. Acest lucru nu ar fi fost posibil fără numeroasele programe de susținere a educației culturale ale guvernelor. Atât pe plan local, cât și pe plan național există fonduri speciale pentru instituțiile de cultură care se adresează publicului tânăr, fie că sunt instituții de stat sau teatre independente.

Teatrele pentru publicul tânăr sunt fie secții separate ale teatrelor naționale (Junges Schauspielhaus Düsseldorf, Junges Schauspielhaus Hamburg, Junges Schauspielhaus Wien), fie instituții de sine stătătoare (Grips Theater Berlin, Thalia Theater Halle, Theater an der Parkaue). Strategia

97. „Neue Theaterstücke des Kinder- und Jugendtheaters”, disponibil pe URL: <http://www.goethe.de/kue/the/kjt/kjt/stu/deindex.htm>, accesat la 13.09.2018.

98. Ulrike Korowczyk, „50 Jahre Grips-Theater. Was diese Bühne so besonders macht”, *Berliner Morgenpost*, 23.02.2019, disponibil pe URL: <https://www.morgenpost.de/bezirke/mitte/article216506261/50-Jahre-Grips-Theater-Was-diese-Buehne-so-besonders-macht.html>, accesat la 17.09.2019.

repertorială urmărește, în general, două mari direcții. Prima este reinterpretarea clasicii și realizarea de spectacole după texte de Shakespeare, Büchner sau Schiller într-un limbaj accesibil adolescenților. A doua direcție constă în montarea de texte noi care se adresează adolescenților, în special din dramaturgia germană.

Misiunile teatrelor pentru tineret sunt descrise pe paginile lor de internet astfel: Grips este un teatru pentru toate generațiile, culturile și straturile sociale⁹⁹, tig.Theater junge Generation produce spectacole pentru copii, adolescenți și întreaga familie¹⁰⁰, TaO!Graz produce texte noi scrise de autori tineri pe teme relevante și provocatoare pentru publicul tânăr¹⁰¹, Theater der Jugend din Viena oferă o experiență teatrală vie, inovatoare și diversificată¹⁰², u/hof Linz oferă publicului tânăr un program divers și proiecte de pedagogie teatrală pentru a percepe teatrul nu doar ca spectatori, ci și pentru a privi în culise și a afla mai multe despre procesele creării unui spectacol¹⁰³.

Cele mai multe spectacole noi sunt dezvoltate în baza unor texte comisionate dramaturgilor. Astfel, s-a născut o bogată literatură dramatică pentru tineri, existând dramaturgi ca Lutz Hübner, Holger Schober sau Kristo Šagor care s-au specializat în scrierea de texte pentru publicul adolescent¹⁰⁴. De asemenea, o serie de regizori s-au specializat în montarea de spectacole pentru tineri, câteva exemple fiind Dominik Günther (care lucrează de cele mai multe ori cu dramaturgul Lutz Hübner), Klaus Schumacher (interesat

99. „GripsTheater: Unser Haus“, 2018, disponibil pe URL: <http://www.grips-theater.de/unser-haus/historie/>, accesat la 11.08.2018.

100. „Theater der jungen Generation: Geschichte“, disponibil pe URL: <http://www.tjg-dresden.de/#/geschichte.html>, 2018, accesat la 11.08.2018.

101. „TheateramOrtweinplatz“, disponibil pe URL: <http://www.taograz.at/webpages/5055b511041415ed47000125>, 2018, accesat la 14.08.2018.

102. „Theater der Jugend“, disponibil pe URL: <http://www.tdj.at/>, 2018, accesat la 11.08.2018.

103. „Landestheater Linz: Über uns“, disponibil pe URL: <https://www.landestheater-linz.at/uhof/ueber-uns/Intro>, 2018, accesat la 12.08.2018.

104. Voi reveni asupra dramaturgiei din spațiul de limbă germană în continuarea prezentului capitol.

de teme foarte actuale precum atacurile armate din școli comise de adolescenți sau problemele copiilor imigranți), Jürgen Zielinski (interesat în principal de problemele adolescenților aparținând unor grupuri marginale și care montează și texte din afara spațiului german) sau Martina van Boxen (care lucrează foarte mult cu actori adolescenți neprofesioniști).

Secretul funcționării cu succes a teatrelor pentru adolescenți din Germania este orientarea permanentă către publicul tânăr, mereu în schimbare, cu probleme din ce în ce mai mari. După cum spune Volker Ludwig, manager la Grips Theater:

„Noi știm de ce facem teatru. Noi existăm pentru publicul nostru. Aducem pe scenă problemele lor, iar pentru că adolescenții au mereu alte probleme, acest teatru nu poate îmbătrâni.”¹⁰⁵

2.2. Programe de pedagogie teatrală

Atunci când au în vedere publicul tânăr, preocuparea instituțiilor teatrale din spațiul german nu se concentrează exclusiv pe actul artistic de calitate, ci și pe oferta extra-repertorială. Astfel, toate producțiile adresate copiilor și adolescenților sunt însoțite de o serie de proiecte de pedagogie teatrală. Aceste programe, grupate de multe ori sub sintagma *Mehr als Zuschauen* (*Mai mult decât a privi*), își propun o aprofundare a experienței teatrale dincolo de spectacol, atât pentru tinerii spectatori, cât și pentru personalul didactic care îi însoțește. Programele de pedagogie teatrală se desfășoară atât la teatru, cât și în școli și se bazează pe o confruntare activă și creativă a elevilor cu experiența trăită în sala de spectacol. Apărute inițial din necesitatea de a-și

105. Patrick Wildermann, „Grips-Theater. Die Mutmacherbande“, *Tagesspiegel*, 24.03.2015, disponibil pe URL: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/grips-theater-die-mutmacherbande/11550662.html>, accesat la 18.09.2020.

fideliza spectatorii, sub spectrul unei viitoare, dar nu foarte îndepărtate crize de public, ofertele de pedagogie teatrală au cunoscut în spațiul german un adevărat *boom* după anul 2000. Teatrele au început să înțeleagă că, pe de-o parte, e important să-ți cunoști spectatorii, pentru a le oferi producții relevante, iar pe de altă parte înțelegerea profundă a mecanismului teatral îi va face pe tineri să revină în sălile de teatru și ca adulți. La ora actuală, nu mai există niciun teatru care să nu aibă cel puțin un pedagog teatral angajat¹⁰⁶, în instituțiile mari funcționând departamente cu zeci de angajați. În cadrul universităților există linii de studiu dedicate, cu specializare în artele spectacolului și pedagogie.

Pedagogul teatral este omul de legătură între instituția teatrală și public. Prin contactul permanent cu tinerii spectatori, e familiarizat cu interesele acestora, cu stilul lor de viață și necesitățile lor. Pedagogul teatral lucrează în strânsă colaborare cu dramaturgul (în sensul german), care consiliază echipa artistică și lucrează pe textul de teatru, adaptându-l pentru o anumită viziune regizorală, în concordanță cu necesitățile publicului. Astfel, riscul de a produce spectacole irelevante pentru publicul țintă scade semnificativ. Programele de pedagogie teatrală au rolul unui ghidaj care asigură înțelegerea mecanismului teatral, exersarea spiritului critic, stimularea creativității și cultivarea gustului pentru teatru. Prin aceste programe se creează legături între artiști și tinerii spectatori, riscul de a nu înțelege un spectacol scade, ideile din spectacol sunt aprofundate și tinerii sunt transformați din privitori în participanți la experiența teatrală. Pedagogul teatral este un mediator între public și scenă, iar teatrul devine un loc al întâlnirilor, o instituție deschisă, un partener de dialog important.

Teatrele din spațiul german au mai înțeles un aspect important: pentru a avea o relație cu spectatorul tânăr, trebuie să ai mai întâi o relație cu adultul care îl formează. Înainte de a începe să participe la experiența teatrală din

106. Andrea Gronemeyer, Julia Dina Hesse, Gerd Taube, *op. cit.*, p. 83.

proprie inițiativă, publicul tânăr vine la teatru îndrumat de către adulți – părinți sau profesori. Astfel, școlile sunt cel mai important partener în stabilirea unei relații strânse dintre publicul tânăr și teatru. De aceea, este necesar ca programele de pedagogie teatrală să ofere ghidaj nu numai tinerilor spectatori, ci și profesorilor. În continuare, mi-am propus să sistematizez mai multe tipuri de programe de pedagogie teatrală care fac parte în mod regulat din oferta teatrelor pentru publicul tânăr din spațiul german.

2.2.1. Programe adresate profesorilor

Profesorii au ocazia să urmărească procesele de lucru ale noilor producții, să participe la discuții cu echipa artistică și la ateliere de perfecționare, fiind în permanent contact cu departamentul de pedagogie teatrală. Ulterior, profesorii vor transmite mai departe elevilor, în cadrul orelor de curs, cunoștințele dobândite.

a. Întâlniri cu profesorii la începutul stagiunii

Cu ocazia deschiderii noii stagiuni, profesorii sunt invitați la teatru pentru a li se prezenta repertoriul, proiectele extra-repertoriale și noutățile. În cadrul unor discuții informale, pedagogii teatrale oferă detalii despre programele în curs de derulare și posibilitățile de colaborare cu școlile.

b. Participarea la repetițiile generale cu public

Profesorii sunt invitați la repetițiile generale cu public care preced premiera unui spectacol. După vizionare, au ocazia să participe la o discuție cu echipa artistică.

c. Acces la manualele de lucru

Pentru fiecare spectacol, departamentul de pedagogie teatrală elaborează un manual de lucru (în germană:

Materialmappe). Acesta este un caiet-program mult mai elaborat, destinat în mod special pentru a fi utilizat în cadrul orelor de curs, și conține informații utile despre demersul artistic, despre temele abordate în spectacol, precum și o serie de jocuri, exerciții și întrebări menite să ajute elevul să pregătească viitoarea vizită la teatru, respectiv să aprofundeze experiența teatrală. Manualele de lucru sunt împărțite în două secțiuni: *Vorbereitungsmaterial* (pregătirea dinaintea vizionării unui spectacol) și *Nachbereitungsmaterial* (pentru discuții post-vizionare). Profesorii au acces gratuit la manualele de lucru și le pot utiliza la școală.

d. Trupe de teatru ale profesorilor

În cadrul unor instituții teatrale funcționează și o trupă de teatru a profesorilor. Spectacolele sunt pregătite împreună cu regizori angajați ai teatrului și au premiera la finalul stagiunii.

e. Salonul de teatru

Salonul de teatru are loc de două sau trei ori pe stagiune și se desfășoară, de regulă, în decorul spectacolului despre care se discută. Timp de două ore, profesorii au ocazia să dezbată și să analizeze spectacolul respectiv împreună cu angajații teatrului – regizori, actori și pedagogi teatrali. Spectacolele pe care se va lucra, precum și datele la care au loc saloanele de teatru sunt stabilite la începutul stagiunii.

f. Profesori – persoane de contact

Pentru fiecare școală parteneră, teatrul desemnează un profesor care are rol de persoană de contact.

Persoanele de contact sprijină teatrul prin:

- împărțirea de materiale publicitare în școli (programe lunare, afișe, caiete-program, *flyer*-e, broșuri cu oferte de pedagogie teatrală ș.a.);

- informarea celorlalți profesori cu privire la ofertele teatrului.

Persoanele de contact beneficiază de intrare gratuită la spectacolele teatrului și primesc pe email calendarul reprezentațiilor în avans, informații despre spectacole, programe de formare profesională și oferte de pedagogie teatrală, fiind invitați și să asiste la repetiții.

2.2.2. Programe adresate elevilor

a. Prezentarea repertoriului în școli

La începutul fiecărei stagiuni, pedagogii teatrale sunt invitați în școli pentru a le prezenta elevilor spectacolele din repertoriul teatrului. Împreună cu profesorii lor, elevii decid ce spectacole urmează să vizioneze în decursul anului școlar.

b. Pregătirea dinaintea vizionării

Înainte de vizita la teatru, pedagogul teatral le oferă elevilor informații utile despre spectacolul pe care urmează să-l vadă (informații despre dramaturg și regizor, despre temele abordate etc). Pregătirea poate avea loc la școală (ea poate fi realizată și de profesorul care a văzut spectacolul în prealabil, în baza manualului de lucru) sau la teatru, înaintea spectacolului.

c. Discuții cu publicul în urma reprezentației

La discuțiile cu publicul care urmează reprezentației, la care este prezentă echipa artistică, elevii sunt încurajați să pună întrebări legate de spectacol și de procesul de lucru. De multe ori, discuțiile sunt moderate de pedagogul teatral și însoțite de un expert invitat, în funcție de tema centrală a spectacolului. Cu ocazii speciale, sunt invitați dramaturgul sau regizorul.

d. Discuții post-spectacol la școală

Discuțiile post-spectacol pot avea loc și la școală, alături de pedagogul teatral. Acesta oferă informații despre spectacol, iar elevii își relatează impresiile. Uneori, la ora de curs sunt invitați și membri ai echipei artistice. De asemenea, pentru a aprofunda experiența din sala de teatru, profesorul poate parcurge împreună cu elevii exercițiile și întrebările din manualul de lucru.

e. Cluburile de tineret

e1. Cluburi de actorie

În cadrul instituțiilor mari funcționează, de regulă, cel puțin o trupă de tineret (în germană: *Jugendclub* – club de tineret) formată din elevi pasionați de actorie. La începutul stagiunii, trupa începe pregătirea pentru un spectacol care va fi prezentat în finalul stagiunii. Pentru pregătirea spectacolelor, tinerii lucrează cu profesioniști: regizori, scenografi, dramaturgi. Fiecare etapă a pregătirii spectacolului este însoțită de pedagogul teatral. De multe ori, în cadrul cluburilor de tineret se produc spectacole *devised*, tinerii scriind textul împreună cu un dramaturg. Pe lângă pregătirea spectacolului, membrii clubului de tineret sunt implicați în *workshop*-uri de improvizație, mișcare scenică sau *creative writing*.

e2. Cluburi de critică teatrală

Nu toți adolescenții pasionați de teatru vor să joace pe o scenă. Și dacă nu ești pe scenă, poți trăi o experiență interesantă. Cluburile de critică sunt un loc de întâlnire al tinerilor pasionați de teatru care vor să analizeze ceea ce se petrece pe scenă. De obicei, membrii clubului vizionează împreună un spectacol, după care îl discută în prezența pedagogului teatral. *Este în regulă dacă un spectacol mi se pare prost? A mai înțeles și altcineva spectacolul în felul în*

care l-am înțeles eu? Ce a provocat spectacolul în mine? Am ieșit schimbat din sala de teatru? Clubul le oferă tinerilor un cadru adecvat în care își pot însuși instrumente critice de receptare a spectacolului de teatru de la profesioniști ai criticii și teoriei de teatru.

f. Însoțirea unui spectacol

Tinerii spectatori au ocazia să urmărească toate etapele realizării unui spectacol, de la primele lecturi până la premieră. Pentru fiecare nou spectacol din repertoriu, pedagogul teatral formează un grup de elevi care va însoți repetițiile și va fi implicat în procesul de lucru. De asemenea, elevii au ocazia să facă parte din echipa artistică a unui spectacol, având la alegere mai multe domenii în care se pot implica (dramaturgie, regie, scenografie, video-design, promovare, documentare).

g. Tururi ghidate

În cadrul tururilor ghidate, tinerii spectatori pot vizita sălile de teatru, atelierele, culisele, cabinele actorilor, sălile de repetiții, magazia de costume, depozitul de decoruri. De asemenea, pedagogii teatrali oferă informații interesante și le stau la dispoziție elevilor pentru orice nelămurire. *Câte locuri are sala mare a teatrului? Ce se întâmplă cu costumele și cu decorul atunci când un spectacol nu se mai joacă? Ce fac actorii atunci când nu au spectacol? Cine stabilește modul în care se iese la aplauze?* La aceste întrebări poate răspunde pedagogul teatral. Ghidajul poate fi adaptat în funcție de interesele grupului de elevi.

h. Workshop-uri

Periodic, la sediul teatrelor sau în școli se desfășoară *workshop-uri* de critică teatrală, scriere dramatică, scenografie, muzică de teatru destinate adolescenților.

i. Programe dedicate textului de teatru

Adolescenții interesați să scrie pentru teatru au ocazia să-și perfecționeze textele cu ajutorul unor profesioniști. La finalul stagiunii, se organizează spectacole-lectură cu textele finalizate.

j. Adresarea zonelor defavorizate

Departamentele de pedagogie teatrală nu se concentrează doar pe tinerii care au acces la teatru (facilitat de școli sau de familie), ci încearcă permanent să identifice potențialii spectatori al căror acces este îngreunat – fie din rațiuni financiare, fie din cauză că locuiesc departe de teatru. Pentru a ajunge la această categorie de public, unele teatre produc spectacole *site-specific*, în care sunt implicați tineri din zone defavorizate. Un exemplu de spectacol *site-specific*, creat după conceptul „dacă nu vine spectatorul la teatru, vine teatrul la spectator”, este *Faust to go* în regia lui Robert Lehninger, o producție a Junges Schauspielhaus Düsseldorf¹⁰⁷. Călătoria lui Faust prin cele două lumi este concepută ca un *road movie* teatral cu numai cinci actori, care se joacă de fiecare dată în alt cartier al orașului. Trecătorii devin actori, iar străzile devin decor al spectacolului. De asemenea, multe spectacole sunt concepute de echipa regizor-dramaturg care lucrează cu adolescenți din zone defavorizate.

2.3. Manualul de lucru ca material didactic: două propuneri

Manualul de lucru sau mapa cu materiale didactice (în germană *Materialmappe*, *Vorbereitungsmaterial*, *Nachbereitungsmaterial*, *Unterrichtsmaterial*) este o broșură editată de teatru, mult mai amplă decât un caiet-program, care conține o serie de informații utile, precum și exerciții

107. Premiera a avut loc pe 21 ianuarie 2017 în biserica din Oberbilk, o suburbie a orașului Düsseldorf.

ce vin să aprofundeze experiența teatrală a tânărului spectator. Manualul de lucru este elaborat de departamentul de pedagogie teatrală (de cele mai multe ori, în colaborare cu departamentele de dramaturgie/secretariat literar și marketing), fiind conceput în scopul de a ghida profesorul pentru pregătirea orelor de curs de dinaintea și de după vizionarea unui spectacol.

Manualul de lucru este conceput, în general, după același șablon: începe cu o prefață în care pedagogul teatral se adresează direct profesorilor, prezentând principalele teme abordate de spectacol și subliniind importanța acestora pentru tânărul spectator. Prima secțiune a manualului este de regulă dedicată spectacolului – cu interviuri cu echipa artistică pe tema spectacolului, informații despre piesa de teatru care a stat la baza spectacolului, fotografii, extrase din critica de specialitate. Următoarea secțiune se concentrează pe principalele teme abordate în spectacol (migrația forței de muncă, *cyber-bullying*, adolescenții cu nevoi speciale, educația sexuală, delinvența juvenilă ș.a.), fiind prezentate reportaje din mass-media, interviuri cu specialiști, dar și o bibliografie cu linkuri utile, literatură sau filme care tratează tema respectivă. În ultima secțiune a manualului, pedagogul teatral propune o serie de jocuri și exerciții care au legătură cu tema spectacolului, dar și o serie de întrebări la care elevii trebuie să răspundă și de la care se poate porni o discuție. Toate exercițiile pot fi realizate în cadrul orei de curs, atât înainte, cât și după vizionarea spectacolului.

Pentru a exemplifica rolul manualului de lucru ca instrument adjuvant în munca profesorului, în continuare voi crea câte o structură pentru două potențiale manuale de lucru care ar putea sta la baza a două spectacole prezente în stagiunea 2019-2020 în repertoriul teatrelor din România: *O întâmplare ciudată cu un câine la miezul nopții* de Simon Stephens, după Mark Haddon, regia Bobi Pricop, o producție a Teatrului Național București, și *Boyz and Grlz* de Sânziana Koenig, regia Sânziana Koenig, o producție a Centrului Educațional Replika în colaborare cu

Beznă Theatre. Am ales un spectacol după un text străin, care este o dramatizare a unui *bestseller* și un spectacol de teatru documentar pe un text românesc. Ambele vorbesc despre teme tabu precum autismul, *cyber-bullying*-ul, dinamicile patriarhale din societate, sinuciderea în rândul tinerilor, care ar necesita o aprofundare dincolo de experiența teatrală. Pentru a crea structura celor două manuale de lucru m-am inspirat din materialele didactice realizate de Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Gorki Theater Berlin și Schauspielhaus Zürich. De asemenea, am propus câteva exerciții care se pot regăsi, într-o formă ușor diferită, în broșura *Intersektionale Pädagogik – Handreichung für Sozialarbeiter_innen, Erzieher_innen, Lehrkräfte und die, die es noch werden wollen*¹⁰⁸.

Manual nr. 1

Spectacol: *O întâmplare ciudată cu un câine la miezul nopții* de Simon Stephens după romanul omonim de Mark Haddon. Teatrul Național București, regia: Bobi Pricop, scenografia: Adrian Damian.

Premiera: 3 februarie 2016.

Despre piesa de teatru: Christopher Boone are 15 ani, trei luni și două zile. Cunoaște toate țările lumii și capitalele lor. Și toate numerele prime până la 7507. Locuiește cu tatăl său în orașelul britanic Swindon. Nu știe să mintă și urăște culoarea galben. O zi superbună este pentru el o zi în care vede cât mai multe mașini roșii. Iubește poveștile cu Sherlock Holmes, e un as în matematică și cunoaște toate teoriile legate de creația și dispariția universului. Dar nu știe ce înseamnă un metrou și nu și-a părăsit niciodată cartierul. Își îngrijește cu dragoste hamsterul, numit Toby, dar se teme de atingerea umană. Christopher suferă de sindromul Asperger, o formă de autism. După ce Christopher descoperă

108. Materialele sunt disponibile pentru descărcare aici: <http://ipaed.blogspot.de/materialien/>.

că Wellington, câinele vecinilor, a fost ucis cu o furcă, își propune să caute singur făptașul și începe să scrie o carte despre experiența lui. Doar că în căutarea asasinului dă peste secrete din propria familie. În dormitorul tatălui găsește scrisori adresate lui din partea mamei pe care o credea moartă. Apoi, pleacă într-o călătorie fascinantă spre Londra. *O întâmplare ciudată cu un câine la miezul nopții* relatează într-un stil plin de umor și poezie despre relații de familie complicate și despre un băiat foarte special. Spectacolul are la bază adaptarea semnată de dramaturgul britanic Simon Stephens după *bestseller*-ul lui Mark Haddon, roman vândut în 6 milioane de exemplare în întreaga lume și distins cu 17 premii literare. Premiera mondială a avut loc la Teatrul Național din Londra în anul 2012.

Structura manualului de lucru

- Prefață

Înainte de vizionarea spectacolului

- Informații biografice despre autorii Mark Haddon și Simon Stephens;
- Sinopsisul piesei de teatru;
- Informații despre romanul care a stat la baza dramatizării;
- Informații legate de spectacol (montarea multimedia, cu videoproiecții care redefinesc spațialitatea – scenografia mizează pe tehnologie și creează un spațiu interior al personajului principal, cu oglinzi, proiecții și turnantă);
- Interviu realizat de regizorul spectacolului, Bobi Pricop, cu dramaturgul Simon Stephens;
- Interviu realizat de dramaturgul Simon Stephens cu regizorul spectacolului, Bobi Pricop;
- Extrase din critici;
- Interviu cu un psiholog;
- Informații legate de autism și sindromul Asperger:
 - Reportaj din cotidianul *Evenimentul zilei*: „Sindromul Asperger, boala micilor genii”, autor Adam

Popescu (<https://evz.ro/sindromul-asperger-boala-micilor-genii-915315.html>)

– Reportaj din cotidianul *Adevărul*: „Povestea lui Robokid, geniu autist din Vâlcea”, autor Daciana Mitrache (https://adevarul.ro/locale/ramnicu-valcea/foto-povestea-robokid-geniu-autist-valcea-a-inceput-vorbeasca-citind-subtitrarile-televizor-sa-l-inve-te-abecedarul-1_5cf8f2fd445219c57e7f1112/index.html)

– Reportaj din *Decât o Revistă*: „Norii sunt prietenii tăi” (despre mama unui copil autist), autor Oana Sandu

– Material Digi TV, *Anchetă după acuzații de discriminare la școală a unui elev cu sindrom Down*, din 10 februarie 2016

• extrase din cărți de specialitate :

– *Autismul și sindromul Asperger* de Christopher Barber, editura ALL

– *Neurotriburi. Istoria uitată a autismului* de Steve Silberman, editura Frontiera

• structura piesei și împărțirea pe scene;

• exerciții menite să ajute elevii să pătrundă în universul fascinant al minții lui Christopher Boone.

Exemple:

1. Elevii notează tot ce le trece prin minte legat de titlul *O întâmplare ciudată cu un câine la miezul nopții*. Pot fi fraze întregi, frânturi de fraze sau doar cuvinte. Toate asociațiile sunt permise. Apoi, elevii citesc cu voce tare ce au scris și discută cu profesorul.

2. „Trei mașini roșii una după alta înseamnă o zi destul de bună, patru mașini roșii una după alta înseamnă o zi bună, cinci mașini roșii înseamnă o zi superbună și cinci mașini galbene una după alta înseamnă o zi neagră. O zi superbună e o zi pentru proiecte și planuri” (fragment din romanul *O întâmplare ciudată cu un câine la miezul nopții* de Mark Haddon)

Elevii răspund în scris la întrebările:

Ce înseamnă pentru tine o zi superbună?

Ce înseamnă o zi superproastă?

Apoi formează un cerc și citesc, în sensul acelor de ceasornic, ce și-au notat în legătură cu o zi superbună și în sensul invers al acelor de ceasornic ce înseamnă, din punctul lor de vedere, o zi superproastă.

Exercițiu: Cum te simți astăzi?

Personajul Christopher Boone suferă de sindromul Asperger și are probleme să interpreteze și să recunoască expresiile faciale ale oamenilor. Astfel, nu poate să își dea seama cum se simte celălalt: „Oamenii mă încurcă pentru că vorbesc mult fără să utilizeze cuvinte pentru asta”.

Exercițiu: Elevii formează perechi și se așază unul în fața celuilalt. În fiecare pereche, un elev își alege patru emoții și încearcă să le exprime prin mimă. Celălalt elev încearcă să ghicească respectiva emoție.

4. Elevii notează, cu liniuțe, în cel mai mic detaliu, cum a arătat ziua de ieri pentru ei.

5. Lui Christopher Boone îi este foarte greu să înțeleagă și să interpreteze metaforele și expresiile uzuale, el interpretându-le cuvânt cu cuvânt. Astfel, au loc erori de comunicare. Ce sunt metaforele? Ce metafore și expresii cunosc elevii? Ce înseamnă ele cuvânt cu cuvânt? Elevii fac o listă de câte cinci metafore și câte cinci idiomuri, după care le discută împreună cu profesorul.

După vizionarea spectacolului

- Elevii răspund la întrebări legate de spectacol:

Ce teme au fost abordate și care a fost, pentru tine, tema principală?

Care a fost pentru tine cel mai palpitant moment?

Există o scenă care ți-a plăcut/ care te-a emoționat în mod deosebit? Ce s-a întâmplat în scena respectivă și ce ți-a plăcut?

Câți actori au interpretat câte roluri?

Care era relația dintre personaje și cum s-a dezvoltat de-a lungul spectacolului?

Cum se termină spectacolul?
Unde are loc acțiunea piesei?
Cum sunt create pe scenă/ cum se face aluzie la locurile în care se întâmplă acțiunea?
În ce moduri a contribuit scenografia la atmosferă?
Scenografia vine să sprijine povestea?

- Recomandări pentru alte materiale pe tema autismului
Filme de ficțiune: *Mary and Max* (2019, animație), *Adam* (2009), *Ben X* (2007);
Documentare: *Un film autist normal* (Cehia 2017, câștigător al One World Romania);
Reportaje TV: *Copiii care nu știu să mintă*, un reportaj despre copii cu autism semnat de Irina Păcurariu, TVR, disponibil la: <https://www.youtube.com/watch?v=VjnoTFv8vMI>;
Cărți: *Odd Girl Out* de Laura James, *Proiectul Rosie* de Graeme Simsion;
Piese de teatru: *Trucul lui Patrick* de Kristo Sagor.

Manual nr. 2

Spectacol: *Boyz and Girlz* de Sânziana Koenig.

Centrul Educațional Replika & Beznă Theatre, regia: Sânziana Koenig.

Premiera: 29 octombrie 2017.

Despre spectacol: O adolescentă își transmite sinuciderea în direct după ce fotografiile ei nud sunt publicate pe internet. Ultima ei dorință este ca povestea ei să nu se mai repete. Doar că nimeni nu a învățat din această tragedie. La scurt timp după moartea adolescentei, o altă fată este filmată fără știrea ei în timp ce făcea sex, iar înregistrarea devine publică. Familia, profesorii, prietenii și colegii n-o ajută să treacă peste acest moment, reacția tuturor fiind să blameze victima. După ce nu găsește sprijin nicăieri, tânăra se hotărăște să-și pună capăt zilelor. Își transmite sinuciderea în direct, ultima ei dorință fiind ca tragedia ei să nu se mai repete. Relatând povestea unor adolescente

care încearcă să-și găsească locul într-o lume în care identitatea de gen este impusă și în care adulții nu le vorbesc despre consimțământ, relații toxice și sexualitate, *Boyz and Girlz* vorbește deschis despre *cyber-bullying*, explorând reacțiile pe care le au oamenii atunci când se întâmplă un abuz. Spectacolul pledează pentru necesitatea introducerii educației sexuale în școlile din România, încercând să arate cât de importantă este comunicarea dintre părinți, copii și profesori.

Structura manualului de lucru

- Prefață

Înainte de vizionarea spectacolului

- Informații biografice despre regizoarea Sânziana Koenig;
- Informații despre proiectele Beznă Theatre;
- Sinopsisul piesei de teatru;
- Interviu cu regizoarea și autoarea dramatică Sânziana Koenig;
- Echipa artistică răspunde la întrebările tinerilor spectatori;
- Extrase din critici;
- Interviu cu jurnalista Venera Dimulescu, autoarea articolelor despre *revenge porn* „Umiliința supremă” și „Vezi că umblă niște poze cu tine goală prin liceu”, publicate pe platforma Casa Jurnalistului. Timp de mai mulți ani, jurnalista a urmărit mai multe cazuri de *revenge porn*, a discutat cu elevii din mai multe școli și a participat la conferințe tematice în România și Marea Britanie;
- Interviu cu Adriana Radu, fondatoarea Sexul vs. Barza, pe tema educației sexuale în școli;
- Extrase din materiale mass-media:
 - „Vezi că umblă niște poze cu tine goală prin liceu” de Venera Dimulescu, Casa Jurnalistului (<https://casa-jurnalistului.ro/poze-goala-liceu/>);
 - „Umiliința supremă” de Venera Dimulescu, Casa Jurnalistului;

- „Te-am văzut goală pe pagina Fete Cuminți” de Venera Dimulescu, *Scena 9* (<https://www.scena9.ro/article/revenge-porn-adolescenti-pandemie>)
- „Premieră în justiția din România: Tânăr condamnat pentru *revenge porn*”, Kanal D, <https://www.stirile-kanald.ro/video-premiera-in-justitia-in-romania-tanar-condamnat-pentru-revenge-porn-20066800>
- Despre proiectul *In a Relationship* al Fundației Friends for Friends, o campanie de conștientizare a abuzului printre adolescenți: <https://ffff.ro/licee-2/>;
- Detalii despre Telefonul copilului: <http://www.116111.ro/explore/cyberbullying>;
- Recomandările Poliției Române pentru victimele *cyber-bullying*-ului <https://www.politiaromana.ro/ro/stiri-si-media/stiri/nu-ignorati-semnele-cyber-bullying-ului>.
- Exemple de exerciții:
 1. „Vă rog mult, după ce se termină totul să dați *share* filmării, s-o puneți pe Youtube. Dacă se poate și la televizor, oriunde. Asta e singura mea dorință. Nu-mi pasă de ce spun oamenii despre mine, dar poate prin sinuciderea mea se poate schimba ceva în bine” (Extras din textul *Boyz and Girlz*).
 - Scrieți în 10 rânduri care este continuarea poveștii sau discutați în clasă o posibilă continuare.
 2. „Heeei, dragii mei, bine ați revenit pe canalul meu de Youtube! Azi am o surpriză pentru voi. Vreau să vă mulțumesc pentru că mă susțineți și că sunteți alături de mine. O să vă cânt o melodie foarte importantă pentru mine, care mă face să mă simt puternică” (Extras din textul *Boyz and Girlz*).
 - Există o melodie care vă face să vă simțiți puternici? Care este aceasta? Discuții în clasă.
 3. Elevii notează tot ce le trece prin minte legat de titlul *Boyz and Girlz*. Pot fi fraze întregi, frânturi de fraze sau doar cuvinte. Toate asociațiile sunt permise. Apoi, elevii sunt împărțiți pe perechi sau grupuri,

citesc cu voce tare ce au scris și discută între ei. În cadrul discuțiilor, trebuie să răspundă la întrebările: Există situații în care ești tratat altfel pe baza caracteristicilor fizice și a înfățișării exterioare? De ce crezi că se întâmplă asta? Ți s-a întâmplat vreodată? Există decizii pe care le regreti? Ai fost discriminat/discriminată din cauza genului tău?

4. Exercițiu de încredere. Elevii sunt împărțiți în grupe de câte doi. La început, perechea hotărăște cine conduce și cine este condus. Cel condus închide ochii și trebuie din acest moment să aibă încredere deplină în cel care conduce. Cei doi se iau de mână și persoana care conduce stabilește un traseu: se poate învârti în jurul propriei axe, poate alerga prin încăpere etc. În cadrul acestui exercițiu, elevii trebuie să își asume responsabilitatea pentru cealaltă persoană. Astfel se stimulează o relație bazată pe încredere. De asemenea, sunt antrenate simțurile: auzul, văzul și simțul tactil. În cadrul jocului, elevii dezvoltă o anumită sensibilitate pentru celălalt.

După vizionarea spectacolului

• Exerciții recomandate:

1. Amintiți-vă de spectacol și de actori. Cine v-a rămas în minte? Ce roluri au interpretat? Pentru fiecare personaj, profesorul notează trei caracteristici pe tablă.

- Elevii merg la tablă și acordă puncte de simpatie pentru personaje, de la 1 la 5 (1 însemnând foarte puțin simpatie și 5 foarte simpatie).

- Discuții în clasă: De ce ne este simpatie un anumit personaj? Vă amintiți un lucru important pe care l-a spus? Există vreun personaj în care vă regăsiți? Dar unul cu care nu sunteți absolut deloc de acord? Există asemănări între personajele din piesă și persoanele din cercul vostru de cunoscuți?

2. Masculin vs. feminin

- Elevii stau în cerc. Un elev face un pas în interiorul cercului și apoi face un gest pe care îl asociază spontan

cu atributul masculin. Gestul este repetat de ceilalți elevi din grup. Următorul elev face un pas în interiorul cercului și apoi face un gest pe care îl asociază spontan cu atributul feminin. Gestul este repetat etc.

• Toți elevii sunt la locurile lor. Urmează afirmații vizavi de care să se poziționeze: cât de tare sunteți de acord cu următoarea afirmație? Dacă stai în picioare, înseamnă 100% de acord, dacă stai sub masă înseamnă 0% de acord. Este posibil să te poziționezi și la 50%, 73% sau 28%, spre exemplu dacă ai rămas pe scaun și ți-ai băgat capul sub masă. Întrebări/afirmații:

- Cât de matur te simți?
 - Cât de masculin te simți?
 - Cât de feminin te simți?
 - Mai târziu îmi doresc o familie.
 - Mai târziu îmi doresc o carieră.
 - Am fost neîndreptățită din cauza genului meu.
 - Modul de viață al părinților mei îmi oferă un exemplu și o orientare pentru viitor.
 - Cred că toți oamenii din România au șanse egale.
- Urmează discuții în clasă pe baza reacțiilor avute de elevi.

• Elevii sunt împărțiți în două grupe și formează câte un rând. Cele două rânduri se poziționează astfel încât câte doi elevi să stea față în față. Urmează afirmații față de care elevii trebuie să se poziționeze prin mișcare: dacă sunt de acord cu afirmația, se mută de cealaltă parte. Dacă nu sunt de acord, rămân la locul lor. Afirmații:

- Cred că femeile și bărbații au aceleași drepturi.
- Băieții sunt mai puternici decât fetele.
- Mi se pare enervant să mă rad pe picioare.
- Mai târziu îmi doresc copii.
- Mi-e frică să mă întorc noaptea pe jos acasă.
- Cred că e foarte important felul în care arăt.
- Și băieții se pot machia.

- Am fost discriminat/discriminată din cauza genului meu.
 - Mi se pare că sunt frumoasă.
- Apoi, elevii trebuie să facă, la rândul lor, afirmații. Un exercițiu interesant ar fi să caute afirmații în urma cărora toată lumea se mută pe partea cealaltă, respectiv rămân la locurile lor.
- O navă extraterestră a aterizat pe Terra. Extraterestrul din navă i-a observat de mai multă vreme pe oameni și acum vrea să-i întrebe personal anumite lucruri pe care nu le-a înțeles, deoarece are anumite neclarități cu privire la problemele care decurg din diferența de gen. Extraterestrul face parte dintr-o specie care nu cunoaște deosebirea dintre bărbat și femeie. Așadar, grupul trebuie să răspundă la întrebările: Ce este o femeie? și Ce este un bărbat? Elevii se împart în două grupuri: grupul „Femeie” și grupul „Bărbat”. Au timp să răspundă la întrebarea extraterestrului și să strângă răspunsurile pe o coală de hârtie. Pentru a defini bărbatul și femeia, elevii pot utiliza semnalmente corporale, însușiri, tipuri de comportament, îmbrăcăminte, stil etc.
 - Recomandări de filme, reportaje, cărți și piese de teatru pe tema discriminării de gen, a *cyber bullying*-ului
Filme de ficțiune: *Sper să mori data viitoare* (Ungaria, 2018), *Cyberbully* (SUA, 2011), *Audrey & Daisy* (SUA, 2016);
Documentare: *Mind the Gap: Exploring Gender Inequality* (2014);
Reportaje TV: *Cyber Bullying, hărțuirea cibernetică*, <https://www.youtube.com/watch?v=xzsjUoSafwk>;
Cărți: Lea Dunham, *Not That Kind of Girl*, Lisa Taddeo, *Trei femei*;
Piese/spectacole de teatru: *Feminin* de Elise Wilk, *Girls Like That* de Evan Placey;

2.4. Când sala de clasă devine scenă

„Între acești patru pereți se decide soarta multor oameni. Aici au loc tragedii și comedii, zilnic se derulează povești despre iubire și ură, bucurie și dezamăgire.”¹⁰⁹ Cu acest *statement*, norvegianul Carl Morten Amundsen recomanda la sfârșitul anilor '70 sala de clasă ca scenă de teatru.

Începând cu anii '80, așa numitele *Klassenzimmerstücke* (spectacole destinate pentru a fi jucate în sălile de clasă) au început să cucerească școlile din spațiul german. Acestea au de obicei o distribuție foarte mică (unu, maxim doi actori), durează exact cât o oră de curs și se disting printr-o apropiere și interacțiune deosebită între public și actor(i), aceștia din urmă adresându-se în mod repetat spectatorilor. Piese pentru săli de clasă sunt fie adaptări ale unor piese de teatru gândite inițial pentru scena de teatru, fie sunt scrise special pentru a se încadra în acest format. De multe ori, spectacolul din sala de clasă este construit ca un *happening*, elevii neștiind că urmează să vizioneze un spectacol. Aceștia se întorc din pauză și întâlnesc în clasa lor o persoană necunoscută, despre care nu știu că este actor. Temele abordate de spectacolele jucate în sălile de clasă sunt asemănătoare celor care se joacă în teatre, fiind ancorate în realitatea imediată a publicului adolescent. *Klassenzimmerstücke* fac parte din repertoriul teatrelor, dar nu sunt jucate la sediu, ci în sălile de clasă, în cadrul orelor de curs. Școlile interesate au posibilitatea de a programa spectacolele în prealabil.

Unul dintre cele mai jucate spectacole pentru sălile de clasă, care începând cu 1993 a fost montat de 53 de ori în Germania¹¹⁰, este *Mirad, un băiat din Bosnia*, după textul autorului olandez Ad de Bont. Povestea lui Mirad, refugiat în Germania în timpul războiului din Bosnia, este narată de unchiul și mătușa acestuia, Djuka și Fazila. La finalul primei

109. Anne Richter, „Theater im Klassenzimmer. Das Genre der mobilen Dramatik”, disponibil pe URL: <https://www.goethe.de/de/kul/tut/gen/kuj/20889811.html>, accesat la 25 septembrie 2018.

110. *Ibidem*.

părți, băiatul decide să se întoarcă în țara lui natală pentru a o căuta pe mama sa, dispărută în război. În a doua parte, actorii care au interpretat unchiul și mătușa îi joacă pe Mirad și pe mama sa, povestind despre experiența fiecăruia cu războiul.

Un alt exemplu de text adaptat pentru a fi jucat în sălile de clasă și produs recent de Deutsches Theater, care se joacă cu succes în școlile germane din Berlin, este *Mein ziemlich seltsamer Freund Walter* (*Walter, prietenul meu destul de ciudat*) al autoarei germane Sibylle Berg¹¹¹. Leon e un puști singuratic. Părinții nu se dezlipesc de canapeaua din sufragerie, în drumul spre școală e agresat de niște băieți mai mari și nici măcar profesorii nu-l plac. Toate se schimbă când o navă spațială aterizează în spatele casei lui Leon. Întâlnirea neobișnuită cu extraterestruul Walter îi oferă lui Leon puterea de a se confrunta cu problemele lui. Spectacolul Salomei Dastmalchi se adresează în primul rând elevilor migranți, a căror limbă maternă nu este germana, urmărind integrarea lor în colectiv. După spectacol, au loc discuții cu actorii.

Ca orice piesă de teatru, textele destinate în mod special spectacolelor din sălile de clasă pot fi scrise și în baza unor ample documentări sau împreună cu adolescenții. Textul *Deine Helden, meine Träume* (*Eroii tăi, visele mele*) a fost comisionat regizoarei Karen Köhler de către Nationaltheater Weimar și vorbește despre violența de extrema dreaptă. Regizoarea a dezvoltat textul pe baza interviurilor realizate cu peste 150 de elevi de liceu. După premiera absolută, a fost preluat cu succes de teatre din întreg spațiul german.

Jonas Brandt ajunge în vechea lui sală de clasă și se așază în ultima bancă de la geam. A condus toată noaptea. Un coșmar nu l-a lăsat să doarmă și l-a făcut să se întoarcă în orașul său natal. Cu mulți ani în urmă, poliția a venit în sala de clasă și i-a interogat pe copii într-un caz de violență extremă. Jonas ar fi putut să spună multe lucruri atunci.

111. Premiera absolută a avut loc în noiembrie 2014 la Consol-Theater Gelsenkirchen.

A fost de față când Mo era să fie omorât în bătaie. Dar a ales să tacă. Prietenia lui Jonas cu Mo a început la clubul de box, când cei doi băieți aveau 12 ani. Pe Mo îl chema de fapt Mohammed, ca pe Mohammed Ali, iar orele de box erau pentru el un refugiu din fața unei familii abuzive. Prietenia lui Jonas cu Mo se încheie din cauza unei fete. Iar Jonas comite o greșeală îngrozitoare. Spectacolul, o monodramă, începe în mod neașteptat. Când elevii se întorc din pauză, îl găsesc pe interpretul personajului Jonas în ultima bancă de la geam. După spectacol, are loc o discuție cu actorul. Spectacolul este recomandat pentru a se juca în cadrul cursurilor de educație politică, istorie, literatură germană, religie, etică sau actorie.

Astăzi, există deja o literatură dramatică bogată dedicată acestui gen de teatru, mulți autori și regizori specializându-se în acest sens, iar popularitatea spectacolelor jucate în sala de clasă dovedește cât de necesare sunt asemenea inițiative. Pe site-ul Deutsches Theater Berlin, spectacolele pentru sălile de clasă sunt prezentate astfel:

„Mai întâi am fost sceptici. Pentru că ne doream ca adolescenții să vină la noi. Să cunoască teatrul ca spațiu deosebit al artei. Acum, să fim sinceri, există un spațiu mai profan ca sala de clasă? Și cum să găsim actori pentru un asemenea format? Să meargă din școală în școală, prin tot Berlinul și în afara lui, cu un troler în care să încapă decorul. Și asta la opt dimineața. Să călătorească cu metroul sau cu autobuzul. Apoi să se schimbe în debaraua de lângă cancelarie. Să se machieze în toaleta elevilor. Și cireașa de pe tort e reprezentația de 45 de minute, presărată cu tot felul de surprize acustice, și aici nu vorbim de clopoțelul care sună de pauză, care este totuși previzibil. Totuși, după 10 ani de când am introdus acest tip de teatru în stagiunea noastră, știm ce facem și de ce o facem în continuare cu convingere: la aceste spectacole actorii sunt cel mai aproape de public, aici primim cel mai

mult feedback, și nu în ultimul rând spectacolele pentru sălile de clasă sunt foarte mobile.”¹¹²

Spectacolul de teatru în sălile de clasă s-a dezvoltat atât de mult, încât la începutul anilor 2000 au apărut și primele festivaluri dedicate exclusiv acestui gen de teatru. Primul festival de gen a fost organizat în 2002 de Theater der jungen Generation din Dresda. *Klassenzimmerstücke* sunt astăzi cele mai jucate spectacole ale teatrelor pentru tineret din Germania¹¹³.

2.5. Dramaturgia pentru publicul tânăr în spațiul german

Producția de spectacole de teatru pentru publicul tânăr din spațiul german este susținută prin investiția masivă în autorul dramatic, existând la ora actuală un sistem solid de finanțare și încurajare a scrierii de texte pentru copii și adolescenți. Zeci de inițiative publice și private oferă dramaturgilor oportunități de dezvoltare profesională, dar și de validare, recompensare și recunoaștere: premii, rezidențe, granturi, burse, stagii de perfecționare, comisionări de texte, programe de finanțare a traducerilor din dramaturgia germană, festivaluri dedicate autorilor, publicarea de antologii, încurajarea colaborării cu teatrele, programe de finanțare a traducerilor din dramaturgia germană, toate acestea facilitând circulația internațională a textelor. Investiția în autori, care urmează permanent principiul că pentru a avea texte valoroase trebuie mai întâi să ai un număr foarte mare de autori care scriu pentru scenă, s-a dovedit a fi extrem de rentabilă în timp.

112. Birgit Langers, Kristina Stang, „Theater im Klassenzimmer: Respekt erntet Respekt”, disponibil la URL: https://www.deutschestheater.de/junges-dt/download/163/theater_im_klassenzimmer.pdf, accesat la 1.06.2020.
113. Anne Richter, *op. cit.*

2.5.1. De la reinterpretarea poveștilor la forme postdramatice

O incursiune în dramaturgia pentru publicul tânăr din spațiul german nu poate fi decât incompletă. Potrivit datelor anuarului *Kinder- und Jugendtheater in Deutschland*, care inventariază în fiecare an premierele stagiunii în curs, în spațiul de limbă germană se scriu în fiecare an peste 1000 de texte pentru publicul tânăr care ajung să fie reprezentate pe scenă. Varietatea este extrem de mare – pe lângă texte comisionate, dramatizări ale unor romane pentru copii sau adolescenți, rescrierea și adaptarea de texte clasice, reinterpretarea unor mituri, legende sau povești, găsim texte dezvoltate la scenă alături de echipa artistică, librete de *musical*, texte care stau la baza spectacolelor pentru întreaga familie, dar și piese de teatru destinate performării în săli de clasă, un gen foarte popular apărut în anii '80 și care între timp se află în repertoriul majorității teatrelor pentru publicul tânăr. La fel de variate sunt și temele abordate, care țin pasul cu realitatea adolescenților, aflată în continuă transformare, precum și structurile și felurile de a povesti.

Primele piese de teatru care s-au jucat la teatrele pentru copii și tineret din spațiul german au fost adaptări ale unor povești, urmate în anii '30 de dramatizări ale romanelor lui Erich Kästner, devenite clasice ale literaturii pentru tineri. Literatura dramatică autohtonă pentru tineri a apărut abia la începutul anilor '70, primele piese de teatru care au avut succes în rândul publicului adolescent fiind *Stifte mit Köpfen* de Werner Geifrig (1973), care problematiza șomajul în rândul tinerilor, și *Das hältste ja im Kopf nicht aus* de Volker Ludwig și Detlef Michel (1975), în care se aduceau critici sistemului de învățământ care producea șomeri pe bandă rulantă. Aceste piese de teatru au apărut în urma unor cercetări de teren amănunțite și a unor serii de discuții purtate de dramaturgi cu adolescenți, părinți și profesori¹¹⁴.

114. Andrea Gronemayer, Julia Dina Heße, Gerd Taube, *op. cit.*, p. 39.

Către mijlocul anilor '70, exista deja o literatură dramatică diversă în care problemele adolescenților constituiau o temă centrală. În 1978, studenții Otto Mayr și Michael Löser au înființat la Wiesbaden teatrul mobil pentru copii și tineret Baustelle (Șantierul). A fost pentru prima dată când o piesă de teatru (*Das kurze Leben der Gabi X – Viața scurtă a lui Gabi X*, pe tema sinuciderii juvenile) a fost elaborată împreună cu publicul țintă. Timp de 10 ani, teatrul mobil a susținut 80-200 de reprezentații pe an în școli, fiind susținut financiar de mai multe asociații guvernamentale¹¹⁵.

Tot în anii '70, teatrele au început să comisioneze dramaturgi, printre primele piese de teatru dezvoltate astfel, care se mai joacă și astăzi, numărându-se *Was heißt hier Liebe*, care vorbește despre prima dragoste, a fost actualizată de șapte ori până în prezent și a fost jucată de mii de ori, sau *Darüber spricht man nicht*, pe tema sexualității. La Grips Theater, Volker Ludwig dezvoltă texte ca *Max und Milli* (despre o familie atipică) și *Ab heute heisst du Sarah* (care prezintă 33 de scene din viața unei tinere evreice înainte de izbucnirea celui de-al Doilea Război Mondial). După 1980, stilul didactico-pedagogic este înlocuit de un limbaj mai poetic, iar realismul este înlocuit de fantastic. Sunt montate multe piese de teatru scrise de Paul Maar, ale cărui romane cunosc o popularitate foarte mare în rândul copiilor și adolescenților. În perioada în care este autor rezident la teatrul din Esslingen, Maar scrie special pentru trupa de actori piese ca *Die Reise durch das Schweigen* (despre maturizare, căutarea identității și puterea prieteniei) sau *Papa wohnt jetzt in der Heinrichstrasse*, în care un divorț este povestit din perspectiva unui copil. Un alt autor remarcat în anii '80 este F.K. Wacheter, a cărui piesă *Der Schweinehirtentraum* vorbește într-un limbaj extrem de poetic, presărat cu jocuri de cuvinte, despre talentul ascuns care zace în fiecare dintre noi și despre curajul

115. Thomas Lang, „Kinder- und Jugendtheater“, în Gerd Koch, Marianne Streisand (coord.), *Wörterbuch der Theaterpädagogik*, Uckerland, Schibri Verlag, 2003, p. 157.

de a-l aduce la suprafață, fiind o îmbinare de motive din legende și povești.

Dezvoltarea literaturii dramatice din spațiul german nu ar fi fost posibilă fără influența autorilor din străinătate, textele dramatice pentru publicul tânăr din Italia, Suedia, Danemarca, Olanda sau Belgia care abordau teme curajoase, folosindu-se de un limbaj viu și autentic, servind drept model autorilor în anii '90. Unul dintre cei mai apreciați autori străini de la acea vreme este olandezul Ad de Bont, director al Teatrului Wederzijds din Amsterdam, pentru care a dezvoltat aproape toate textele sale. Un succes foarte mare l-au avut texte ca *Mirad, băiatul din Bosnia* sau *Viața deosebită a Hilletei Jans*, despre o adolescentă din secolul 19 care petrece șapte ani într-o închisoare pentru femei, fiind condamnată pentru o crimă pe care nu a comis-o.

Influența autorilor străini asupra teatrului pentru publicul tânăr din spațiul german a scăzut în ultimii 20 de ani, în contextul în care dramaturgia pentru publicul tânăr s-a dezvoltat enorm. Începând cu anii 2000 a avut loc un adevărat *boom* de texte pentru adolescenți, apariția lor având strânsă legătură cu profesionalizarea autorilor dramatici¹¹⁶. La Universităt der Künste din Berlin a fost introdusă, în anii '90, linia de studiu *Scriere dramatică*, iar piesele de debut ale unor absolvenți ca Dea Loher (*Tatuaj*), Marius von Mayenburg (*Chip de foc, Paraziți*), Jan Liedke (*Kamikaze Pictures*), Katharina Schlender (*Sommer Lieben*) sau Tina Müller (*Bikini*) au fost montate în multe teatre pentru copii și tineret și recompensate cu premii ca Deutscher Jugendtheaterpreis sau Jugendtheaterpreis Baden-Württemberg, dedicate textelor pentru public tânăr. Temele acestor piese de debut sunt extrase din realitatea imediată a dramaturgilor și se pretează pentru publicul tânăr tocmai pentru că mulți dintre acești autori dramatici,

116. Christian Schönfelder, „Von Peterchens Mondfahrt zur Postdramatik. Wo Sprachkunst und Spiellust zueinander finden”, în Andrea Gronemeyer, Julia Dina Heße, Gerd Taube, *op. cit.*, p. 45.

între timp consacrați, erau foarte tineri la momentul scrierii lor¹¹⁷. De asemenea, în anii 2000 au început să dea roade și programele de pedagogie teatrală, care și-au propus să investească în tânărul autor de teatru. Un dramaturg care nu a studiat scrierea dramatică, în schimb a fost format în adolescență la atelierele organizate în cadrul cluburilor de tineret din teatre, este Kristo Sagor, autor al multor texte pentru adolescenți ca *FSK 16*, *Trucul lui Patrick* sau *Da!*.

Alți autori care se dedică în mod special universului adolescenților sunt Lutz Hübner, unul dintre cei mai jucați dramaturgi germani, și Andreas Sauter, al cărui text, *Herzblut*, care vorbește despre sinuciderea unui profesor, a fost recompensat cu Jugendtheaterpreis și montat de mai mult de o sută de ori în spațiul german.

În ciuda sistemului de validare solid și a mediului favorabil pentru dezvoltarea dramaturgiei, perspectivele pentru autorii dramatici nu sunt mereu optimiste. În 2007, în cadrul inițiativei lansate de Andreas Sauter, Rolf Kemnitzer și Katharina Schlender cu motto-ul *Aveți grijă de noi – aveți grijă de voi*, autorii dramatici critică trendul în capcana căruia au căzut majoritatea directorilor de teatru. Aceștia urmăresc să producă o premieră absolută după cealaltă, în timp ce numărul pieselor noi aflate la a doua sau a treia montare scade vertiginos. Nici teatrele pentru copii și tineret n-au fost ocolite de acest trend. Astfel, după ce un text nou este montat în premieră absolută, el devine neatractiv pentru regizori și teatre, a doua montare fiind puțin probabilă. De asemenea, interesul criticilor și selecționarilor de festivaluri pentru un spectacol după un text care a mai fost montat este foarte scăzut, mai ales dacă din prima montare a rezultat un spectacol de referință. Astfel, în ultima vreme se scriu foarte multe texte de unică folosință, care nu mai ajung la a doua montare. Obsesia de a produce premiere absolute nu înseamnă însă o creștere a calității pieselor de teatru, avertizează Sauter, Kemnitzer și Schlender, care

117. *Ibidem*.

consideră că teatrele, autorii dramatici și spectatorii au mai mult de câștigat de pe urma unui text montat a doua, a treia sau a patra oară.

„Stop dependenței de premiere absolute! Autorii deja descoperiți pot fi redescoperiți. Fiți înnebuniți după calitate în loc să fiți obsedați de carne proaspătă! Colaborați constant cu autorii dramatici! Vrem mai mulți autori rezidenți! Fără *one night stand*-uri cu dramaturgii, cultivați relațiile de lungă durată!”¹¹⁸

Trendul de a dezvolta textul la scenă, prin metoda *work-in-progress*, apărut deja la începuturile dramaturgiei pentru publicul tânăr din spațiul german, a atins în prezent apogeul.

Potrivit Andreei Gronemayer, directoarea teatrului pentru copii și tineret Schauburg München, auctorialitatea colectivă poate fi privită ca o întoarcere la originile culturii teatrale: Eschil, Shakespeare și chiar Goethe nu își scriau textele în turnul de fildeș, ci erau practicieni ai teatrului¹¹⁹. Autoritățile finanțatoare au reacționat imediat la apariția noilor forme de auctorialitate. Astfel, o parte din fondurile Jugendtheaterpreis Baden-Württemberg, destinate inițial premiului acordat celui mai bun text de teatru pentru tineret, au fost direcționate începând cu 2010 spre o bursă care susține viitoarea colaborare între autor și o instituție teatrală. În același sens, selecțiile unor festivaluri de dramaturgie au în vedere și texte cu auctorialitate colectivă, iar bursele și granturile de dramaturgie se acordă și colectivelor de artiști.

În contextul în care procentul textelor dezvoltate prin metode colaborative este în creștere, Gronemayer constată că strategiile repertoriale, dezvoltate în ședințe tematice cu întreaga echipă artistică, îngreunează pătrunderea în repertoriu a textelor deja scrise¹²⁰. Dezvoltarea unei povești împreună cu întreaga echipă și scrierea textului la scenă

118. *Ibidem*, p. 46.

119. *Ibidem*.

120. *Ibidem*, p. 88.

poate genera o comuniune creativă mai strânsă decât în cazul montării unui text preexistent. Cu toate acestea, faptul că un text este dezvoltat prin metode colaborative nu garantează calitatea acestuia sau succesul viitorului spectacol. Asemenea procese necesită timp, iar întreaga echipă are nevoie de „antrenament” pentru acest mod de lucru. Sunt foarte rare cazurile în care unui text dezvoltat în echipă îi este conferit și o strălucire literară, consideră Gronemeyer. Cu toate acestea, implicarea dramaturgului în procesul de creație este privită ca un câștig pentru toate părțile implicate – autor, echipă artistică, teatru, public.

2.5.2. Trenduri și tematici în dramaturgia germană pentru publicul tânăr

Care sunt ingredientele care fac dintr-o piesă de teatru pentru tineri un text bun? Un posibil răspuns este oferit de Andri Beyeler, autorul textului multi-premiat *the killer in me is the killer in you, my love*:

„Un text bun care se adresează tinerilor trebuie să spună o poveste, să aibă umor, un limbaj incomod, să pună întrebări la care să nu găsească neapărat un răspuns, să vorbească despre subiecte relevante în societate, să aibă tensiune, să provoace publicul să gândească, să șocheze, să surprindă, să provoace. Și pentru a fi cu adevărat memorabil, trebuie să conțină niște fraze și expresii geniale care să-mi bântuie prin cap multă vreme.”¹²¹

Temele abordate în dramaturgia germană pentru publicul tânăr sunt numeroase și într-o continuă schimbare, ținând pas cu ritmul alert de viață al publicului țintă. Fie că sunt dramatizări ale unor romane recente pentru adolescenți sau piese de teatru originale, multe dintre cele mai recente texte pentru publicul tânăr din spațiul german

121. *Ibidem*, p. 121.

vorbesc despre familia contemporană – în special despre familiile *patchwork* (în care fiecare părinte are copii dintr-o căsătorie anterioară) și familiile multiculturale. În *Wir alle immer zusammen* (Noi toți împreună pentru totdeauna), o dramaturgie de Philippe Besson și Andreas Steudner după romanul lui Guus Kujter, o fată de 12 ani își împarte viața între profesorul de care e îndrăgostită, tatăl care e dealer de droguri și prietenul ei marocan, ai cărui părinți se opun relației dintre cei doi. Temele abordate în dramaturgia pentru publicul tânăr sunt departe de a fi comode sau confortabile. În multe spectacole e vorba despre sinucideri, atacuri armate în școli, neonazism, moartea celor apropiați, radicalizare și terorism. Textele din dramaturgia germană pentru tineret au în centru de obicei subiecte incomode, care problematizează fragilitatea unor experiențe de viață de multe ori insuficient conștientizate de adulți: maturizarea emoțională, descoperirea sexualității, relațiile tensionate cu familia, înțelegerea și acceptarea morții, desprinderea de părinți, izolarea și nevoia acută de spații intime, revolta împotriva unor norme și comportamente impuse. Ele vorbesc într-un limbaj direct, frust și inventiv, de multe ori cinic, despre realitățile adolescenței contemporane, despre ce gândesc și simt tinerii pe care îi catalogăm adesea clișeizant, fără să-i cunoaștem cu adevărat. Sunt tratate subiecte precum problemele de familie, abuzul de droguri, violența, excluziunea socială, radicalizarea, dependența de lumi virtuale.

Pentru a exemplifica multitudinea de tematici abordate în teatrul pentru publicul tânăr din spațiul german, am ales repertoriul stagiunii 2018-2019 a Teatrului Grips din Berlin, o instituție exemplară pentru strategia ei, care ține mereu pasul cu publicul său, după cum explică Volker Ludwig, care a condus teatrul timp de aproape jumătate de secol:

„Problemele adolescenților se modifică odată cu trecerea anilor, dar metoda pe care o folosim, anume să îi ascultăm și să-i luăm în serios, va fi mereu actuală. În ziua de astăzi, problemele tinerilor s-au înmulțit:

presiunea succesului, impusă de părinți și societate, drogurile, teroarea consumerismului. Dar un lucru nu se va schimba niciodată, și anume faptul că publicul nostru așteaptă spectacole care să se confrunte cu realitatea tinerilor.”¹²²

În stagiunea aniversară Grips (50 de ani de la înființare) din 2018, în repertoriul teatrului se aflau 23 de spectacole, dintre care 11 recomandate tinerilor peste 12 ani. Găsim o diversitate mare în ceea ce privește temele, toate fiind extrem de relevante în contextul politic actual.

Cum Germania se confruntă cu criza refugiaților, acest subiect nu putea lipsi din oferta repertorială a teatrului. De exemplu, în *Dschabber* de Marcus Youssef e vorba despre doi adolescenți proveniți din medii culturale diferite. Pentru ei, diferențele dintre ei nu constituie o problemă, în schimb pentru adulți, da. *Über die Grenze ist es nur ein Schritt* (Până peste graniță mai e un singur pas) de Michael Müller spune povestea tânărului Dede, care, după fuga din Ghana, trăiește în ilegalitate în Hamburg. O temă pe care teatrele au ocolit-o mult timp este viața alături de tineri cu sindrom Down, abordată în *Special Cheers* de Susanne Lipp.

Sexualitatea face subiectul mai multor spectacole. În *Nasser* de Susanne Lipp, un tânăr din scena gay din Berlin și își face *coming out*-ul pe Facebook. După ce părinții săi află, viața lui nu va mai fi la fel. Textul a fost scris pe baza mai multor interviuri ale regizoarei cu adolescentul berlinez Nasser El-Ahmad. Și în *Nackschnecken/Game*, se vorbește despre sexualitate, de data aceasta prin intermediul unui joc video la care participă și spectatorii. În *Das Heimatkleid*, Katja Hiller vorbește despre granițele toleranței și libertății de opinie, descoperind disprețul și ura în spatele unor afirmații aparent inofensive. Experiența unei bloggerițe de modă devine o poveste despre radicalizare și urmările ei.

Repertoriul conține și spectacole *evergreen*, ca multipremiatul musical *Linie1* (*Linia 1*) de Volker Ludwig. E

122. Wolfgang Kolneder, Volker Ludwig, Klaus Wagenbach, *op. cit.*, p. 31.

povestea unei adolescente care își părăsește orașul natal din provincie și ajunge în capitală, în căutarea mării ei iubiri, un rocker berlinez. Își petrece cea mai mare parte din zi pe linia de metrou U1, supranumită Orient Express, care face legătura între gară și cartierul Kreuzberg, locuit de imigranți turci și arabi. Cunoaște o serie de oameni din toate mediile, ale căror destine le influențează. Repertoriul este completat de spectacole pe teme de actualitate ca dependența de computer (*Flimmer-Billy*), *mobbing*-ul în școli (*Wehr dich, Mathilda!*), dificultățile adolescenților de a se acomoda la diferite culturi (*Haram*), atacurile armate în școli (*Good Morning, Boys and Girls*), violența împotriva profesorilor (*Aussetzer*), manipularea prin televiziune (*Creeps*).

2.6. Sisteme de validare și recunoaștere

În spațiul de limbă germană, dramaturgul care scrie pentru publicul tânăr este recunoscut și motivat, fiind promovat de instanțele culturale. În Germania, la Frankfurt am Main, își are sediul o instituție unică în lume: Kinder- und Jugendtheaterzentrum, Centrul de Teatrul pentru Copii și Tineret al Republicii Federale Germania, înființat în 1989. Centrul funcționează sub egida ASSITEJ Germania (filiala germană a Association Internationale du Théâtre de l'Enfance et la Jeunesse) și sprijină, încă de la începuturile sale, dezvoltarea unei literaturi dramatice puternice pentru copii și adolescenți. Eforturile sale sunt completate de zeci de premii, burse și granturi oferite de instituții publice sau de mediul privat, care recompensează și sprijină dramaturgia pentru publicul tânăr, oferind autorului dramatic un climat prielnic pentru dezvoltarea sa profesională. Cu toate că există concursuri prestigioase care își propun să descopere texte încă nemontate, cele mai multe distincții recompensează textul în spectacol, dramaturgul fiind considerat practician al scenei. De asemenea, având în vedere popularitatea crescândă a metodelor colaborative în scrierea textelor, se premiază și colective auctoriale. Am ales să

prezintă în cele ce urmează câteva dintre cele mai importante premii și burse oferite autorilor dramatici.

2.6.1. Premii

Kleist-Förderpreis für neue Dramatik

Kleist-Förderpreis für neue Dramatik (Premiul Kleist pentru noua dramaturgie) este un premiu literar care se acordă începând cu anul 1996 pentru piese de teatru scrise în limba germană care nu au mai fost montate pe o scenă profesionistă. Este unul dintre cele mai prestigioase premii pentru tineri autori dramatici cu vârsta sub 35 de ani. Acordarea premiului are loc anual în luna octombrie, în cadrul zilelor Heinrich von Kleist, care au loc la Frankfurt an der Oder. Premiul constă în 7500 de Euro și montarea textului câștigător la Nationaltheater Mannheim. Premiul Kleist este, alături de Else Lasker-Schüler Dramatikerpreis (care are și o secțiune pentru autori sub 35 de ani) unul dintre puținele premii care se acordă pentru texte nemontate.

Deutscher Jugendtheaterpreis

Deutscher Jugendtheaterpreis este un premiu literar acordat bianual, începând cu 1996, unei piese de teatru pentru publicul tânăr. Premiul, în valoare de 10.000 de Euro, este finanțat de Ministerul pentru Familie, Seniori, Femei și Tineret. ASSITEJ, Centrul de Teatru pentru Copii și Tineret al Republicii Federale Germania, coordonează munca juriului și este organizatorul festivității de premiere, care are loc la Frankfurt am Main. Distincția își propune să sprijine dialogul dintre teatru, autor și public, să contribuie la dezvoltarea literaturii dramatice pentru copii și tineret, setând standarde înalte în dramaturgia pentru publicul tânăr din spațiul german¹²³. Pe lângă premiul cel

123. „Preisträger“, disponibil pe URL: <https://www.jugendtheater.net/preise/preistraeger.html>, accesat la 27.05 2020.

mare, se oferă premii în bani și celor patru nominalizați (câte 3000 de Euro). Pot fi propuse pentru premiu piese de teatru aparținând unor autori în viață care au fost scrise în limba germană sau pentru care există o traducere în limba germană și care au avut premiera absolută în ultimii doi ani pe o scenă profesionistă din spațiul german.

Jugendtheaterpreis Baden-Württemberg

Jugendtheaterpreis Baden-Württemberg este acordat în fiecare an de către Ministerul pentru Știință, Cercetare și Artă din Baden-Württemberg. Se acordă premiul pentru cea mai bună piesă de teatru pentru tineret (5000 Euro), un premiu de încurajare a autorilor tineri (5000 Euro), precum și o bursă pentru un proiect în domeniul teatrului pentru tineret (5000 Euro). Bursa pentru proiect se acordă pentru a sprijini o viitoare colaborare a unui autor dramatic cu un teatru din landul Baden-Württemberg. Din juriu fac parte reprezentanți ai teatrelor pentru copii și tineret din Baden-Württemberg, precum și un autor dramatic, un critic de teatru, un reprezentant al unei agenții și un regizor. Premiile se acordă în cadrul festivalului de teatru pentru publicul tânăr „Schöne Aussicht“, organizat de Junges Ensemble Stuttgart.

Deutsch-Niederländischer Preis für Jugendtheater

Deutsch-Niederländischer Preis für Jugendtheater este un premiu germano-olandez acordat de orașul Duisburg în cadrul Festivalului de teatru germano-olandez Kaas & Kappes.

Concursul de texte dramatice, care premiază texte încă nemontate scrise în germană sau olandeză, are ca scop promovarea și susținerea literaturii dramatice pentru copii și tineret și de a încuraja autorii dramatici să scrie pentru această categorie de vârstă. De asemenea, concursul își propune să încurajeze colaborarea dintre autorii germani și cei

olandezi în domeniul teatrului pentru public tânăr. Juriul este compus din patru practicieni ai teatrului germani și olandezi, iar premiile au o valoare totală de 7500 de Euro.

Mülheimer Stückepreis für neue Dramatik

Din anul 1976, orașelul Mülheim an der Ruhr, aflat la 20 de kilometri de Düsseldorf, devine în fiecare primăvară capitala dramaturgiei germane contemporane. La festivalul Stücke, în cadrul unei secțiuni aparte, sunt selectate în fiecare an șapte spectacole după cele mai bune texte noi germane ale stagiunii trecute. Este singurul festival din Germania unde spectacolul contează mai puțin și textul primează. Selecționerii văd anual cam 160 de spectacole pentru a alege cele cinci finaliste, participarea la festival fiind un premiu în sine. Mülheimer Stückepreis este cea mai importantă distincție din palmaresul unui dramaturg. Din anul 2010, în cadrul festivalului de la Mülheim sunt invitate, la secțiunea KinderStücke, și cinci spectacole după cele mai bune texte noi pentru publicul tânăr din dramaturgia germană. La final de festival, de obicei după ultimul spectacol din concurs, un juriu format din critici de teatru acordă, în urma unei dezbateri cu public care poate fi urmărită *live* pe internet, prestigioasele premii. Până în 2020, valoarea în bani a premiului acordat textului pentru publicul tânăr reprezenta jumătate din cea alocată celui alt premiu. Abia începând cu ediția din 2020 organizatorii au anunțat că premiile vor fi egale în bani (15.000 de Euro). Secțiunea KinderStücke are și un juriu format din adolescenți cu vârste între 12 și 17 ani. Aceștia acordă, în urma unei dezbateri, un premiu special.

Heidelberger Stückemarkt

Heidelberger Stückemarkt, înființat în 1984, este un festival de teatru dedicat premierelor absolute ale unor spectacole pe text german și spectacolelor-lectură cu texte germane încă nemontate. Festivalul s-a dezvoltat continuu de-a lungul anilor, din 2001 adăugându-i-se o secțiune dedicată

unei țări invitate, iar din 2012 o secțiune cu spectacole pentru tineret. Toate secțiunile au caracter competitiv. În cadrul secțiunii pentru publicul tânăr se acordă premiul pentru cel mai bun text de teatru pentru tineret, în valoare de 6000 de Euro. Juriului din care fac parte personalități ale lumii teatrale i se adaugă un juriu al tinerilor, format din adolescenți de peste 15 ani pasionați de teatru.

2.6.2. Burse

Paul Maar Stipendium

La inițiativa Centrului de teatru pentru copii și adolescenți, bursa este acordată de autorul Paul Maar și își propune să sprijine autorii dramatici aflați la început de carieră care scriu texte pentru publicul tânăr. Prin bursă le este facilitată perfecționarea gratuită în cadrul atelierelor și a colocviilor de autori dramatici. Dramaturgii pot aplica cu un text deja finalizat sau cu un proiect de text detaliat.

Nah Dran!

Începând cu 2009, Kinder- und Jugendtheaterzentrum (Centrul de Teatru pentru Copii și Tineret), în colaborare cu Deutscher Literaturfonds (Fondul pentru literatură), acordă patru burse pe an pentru autori dramatici care scriu texte pentru publicul tânăr. Bursa în valoare de 6500 de Euro este acordată pentru a sprijini dezvoltarea unui text nou, care să se distingă prin tema actuală, originalitatea structurii și calitatea literară. Programul încurajează colaborarea autorilor dramatici cu regizori și instituții teatrale.

Mira Lobe Stipendium

Bursa Mira Lobe, acordată de departamentul pentru literatură al Cancelariei Federale austriece, este denumită după cunoscuta autoare de cărți pentru copii și acordată anual

scriitorilor din Austria. Autorii pot aplica și cu dramaturgie pentru publicul tânăr. Cinci sau șase bursieri beneficiază de o finanțare de 7800 Euro pentru a-și dezvolta lucrările.

2.6.3. Rezidențe la teatre: autorul casei

Instituțiile teatrale din spațiul german fac eforturi permanente de a menține o relație strânsă cu autorul dramatic. Pe lângă comisionarea de texte și implicarea dramaturgului în procesul repetițiilor, există și posibilitatea ca acesta să petreacă o stagiune întreagă (sau mai multe stagioni) la un teatru, fiind remunerat. În timpul rezidenței, *Hausautoren* (în română: autorii casei) pot colabora cu teatrul în moduri diferite, existând posibilitatea ca aceștia să scrie un text special pentru trupa teatrului (rezidența nu trebuie să fie legată neapărat de obligativitatea scrierii unui text), să se implice în dramaturgia spectacolelor, să scrie articole pentru revista teatrului, să organizeze spectacole-lectură pentru a-și testa propriile texte, să dezvolte proiecte proprii, să conducă ateliere cu elevi sau să lucreze ca asistenți de regie.

2.6.4. Frankfurter Autorenforum für Kinder- und Jugendtheater

Organizat pentru prima dată în 1989 de Centrul de Teatru pentru Copii și Tineret al Republicii Federale Germania, Forumul Autorilor de la Frankfurt este adresat dramaturgilor care scriu pentru publicul tânăr și reunește în luna decembrie a fiecărui an peste o sută de participanți. Timp de trei zile, forumul le oferă dramaturgilor o platformă de dezbatere unică în spațiul german, precum și oportunitatea de a-și prezenta cele mai noi proiecte. Scopul principal al demersului este de a dezvolta și a face vizibil repertoriul teatrului pentru publicul tânăr, un segment în continuă expansiune. De-a lungul a 30 de ani, au fost promovați în cadrul forumului peste 250 de dramaturgi germani care scriu pentru publicul tânăr.

2.6.5. Profesionalizarea scrisului pentru scenă: linia de studiu *Scriere dramatică de la Berlin*

Condusă în prezent de John von Düffel și Paul Brodowsky, linia de studiu *Scriere dramatică* de la Universitatea de Arte Berlin este cea mai prestigioasă școală de dramaturgi din spațiul german. Timp de patru ani, dramaturgilor emergenți li se oferă o platformă de lucru pentru a-și dezvolta textele, a-și perfecționa tehnicile și a-și găsi un stil propriu. La atelierele de lucru și *workshop*-urile cu dramaturgi sau regizori invitați se adaugă seminarii de tehnică dramatică, dramaturgie analitică, istoria teatrului și critică teatrală. De asemenea, în cadrul specializării se pune accent pe metodele teatrului documentar, precum și pe cooperarea permanentă cu alte linii de studiu, teatre și universități. Concurența este foarte mare – în medie, la examenul de admitere, organizat o dată la doi ani, se prezintă 15 candidați pe loc¹²⁴. Primul an de studiu, considerat de probă, este eliminatoriu. Anii de facultate se finalizează cu un text montat la un teatru de stat sau independent, dar mulți dramaturgi colaborează cu teatre și își găsesc o agenție care să-i reprezinte încă din anii de studiu. Printre absolvenții ultimelor generații se află dramaturgi ca Uta Bierbaum, Katja Brunner, Michel Decar, Thomas Köck, Konstantin Küspert, Jakob Nolte sau Bonn Park. De cele mai multe ori, primele lor texte sunt piese de teatru pentru publicul tânăr.

2.6.5. Programe editoriale

Programele editoriale dedicate dramaturgiei pentru publicul tânăr își propun să familiarizeze adolescenții cu textul dramatic, încurajând încă de la vârste fragede plăcerea de

124. Chris Löwer, „Die Kunst der Szene. In Berlin werden Texter für Theater und Fernseher ausgebildet”, *Süddeutsche Zeitung*, 11.05.2010, disponibil pe URL: <https://www.sueddeutsche.de/karriere/schreiben-lernen-die-kunst-der-szene-1.562599>, accesat 28.5.2020.

a citi teatru. Piese de teatru pentru publicul tânăr (texte germane sau traduceri din dramaturgia străină) sunt publicate în antologii sau în serii de autor. De asemenea, pe lângă publicațiile proprii editate de fiecare teatru în parte, sunt tipărite reviste de specialitate dedicate teatrului pentru publicul tânăr.

Antologia *Spielplatz*

Cea mai cunoscută antologie de piese de teatru pentru publicul tânăr din spațiul german, care apare în fiecare primăvară, este *Spielplatz*, editată de Verlag der Autoren. Începând cu anii '90 și până în 2020 au fost publicate 30 de numere ale antologiei, care conțin câte cinci texte din dramaturgia germană și universală. Selecția textelor din fiecare număr este realizată pe criterii tematice, printre temele abordate până în prezent numărându-se dragostea și sexualitatea, *bullying*-ul, miturile, războiul, violența, străinul și *outsider*-ul, moartea, rolul bărbatului în societate.

Antologia *Scène*

Începând cu anul 1999, editura Theater der Zeit publică, în cadrul antologiei *Scène*, cinci texte noi din dramaturgia de limbă franceză, traduse în limba germană. Există ediții ale antologiei în care au fost publicate exclusiv texte pentru publicul tânăr, în spațiul francez existând o tradiție puternică pentru acest segment. În spiritul trendului general urmărit de dramaturgia pentru publicul tânăr, subiectele abordate de piesele selecționate sunt departe de a fi comode: viața copiilor-soldați, Holocaustul, problemele tinerilor fără adăpost, stigmatul obezității, urmările clișeelelor perpetuate de media, atacurile armate în școli.

Antologia *Theater Theater. Aktuelle Stücke*

Editată de Fischer-Verlag, antologia apare începând cu 1997 în fiecare an și conține o selecție de până la 12 texte noi din

dramaturgia germană și universală. Din selecție fac parte în mod constant și texte adresate publicului tânăr.

Revista *Ixysilonzett* și anuarul de teatru pentru publicul tânăr

Ixysilonzett este editată de Theater der Zeit în colaborare cu ASSITEJ și apare de trei ori pe an – edițiile din mai și octombrie au câte 32 de pagini, iar ediția din ianuarie apare ca anuar, cu 72 de pagini, publicând un inventar al tuturor premierelor stagiunii trecute.

Revista este dedicată teatrului pentru publicul tânăr, oferind informații despre dezvoltarea acestui gen de teatru. Prin intermediul eseurilor, reportajelor, interviurilor, cronicilor și editorialelor sunt descrise tendințele actuale în domeniu. Toate numerele revistei sunt structurate în jurul unei teme principale, precum viitorul teatrului, politicile culturale în teatrul pentru copii și adolescenți, discursurile de gen, migrația reflectată de teatrul pentru publicul tânăr, eroii timpurilor noastre pe scenele teatrului pentru copii și tineret, teatrul muzical pentru adolescenți ș.a. Din trei în trei ani, cu ocazia congreselor mondiale ale ASSITEJ, este publicată o ediție în limba engleză. Toate articolele pot fi descărcate în limbile germană și engleză de pe site-ul jugendtheater.net.

Revista *Junge Bühne*

Editată de Uniunea Teatrală din Germania, revista *Junge Bühne* apare din 2007 și este singura publicație de teatru din spațiul german dedicată adolescenților. Revista apare o dată pe an, în septembrie, odată cu deschiderea școlilor și a noii stagiuni teatrale. Este tipărită într-un tiraj de 70.000 de exemplare și distribuită gratuit elevilor prin intermediul pedagogilor teatrali sau al profesorilor. Revista conține interviuri cu practicieni ai scenei, articole informative despre cariere în domeniul teatrului, rubrici de întrebări și

răspunsuri (*Cum se stabilesc premierele dintr-o stagiune? Cum organizezi un festival de teatru? Cum arată munca unui scenograf? Sângele pe care îl vedem pe scenă este ketchup?*), cronicile scrise de adolescenți, postere cu afișe de teatru. În fiecare număr al revistei, o tragedie antică sau o piesă de teatru clasică (*Faust, Romeo și Julieta*) este relatată sub formă de benzi desenate. Materialele pot fi utilizate și de către profesori în cadrul orelor de curs. Revista apare și *online*, pe die-junge-buehne.de, site-ul fiind actualizat în fiecare lună.

2.6.6. Rețeaua festivalieră

Numeroasele festivaluri de teatru pentru publicul tânăr oferă spectatorilor o selecție a celor mai bune producții pentru publicul tânăr din spațiul german și din străinătate, dar și o serie de evenimente conexe, funcționând de asemenea ca platforme de întâlnire și schimb de experiență între profesioniștii în domeniu. Urmează o selecție a celor mai importante dintre ele.

Augenblick Mal!

Festivalul internațional de teatru pentru publicul tânăr Augenblick mal! reunește o dată la doi ani 20 dintre cele mai importante producții teatrale din Germania și străinătate. Selecția este realizată de zece curatori (dramaturgi, critici, pedagogi teatrali, jurnaliști), care aleg cele 20 spectacole (10 din spațiul german și 10 producții din alte țări) dintre aproximativ 300 de propuneri. Festivalul mizează pe schimbul de experiență dintre profesioniști ai scenei teatrale pentru publicul tânăr, la fiecare ediție fiind invitați peste 200 de practicieni și teoreticieni din întreaga lume. Spectacolele invitate sunt jucate pe scenele mai multor teatre din Berlin sau în spații neconvenționale – în 2015, producția independentă *Steh deinen Mann. A Boat People Project*, care tematizează homosexualitatea în fotbal, s-a jucat într-un

vestiar al unei săli de sport (spectacolul mai fusese jucat și în vestiarul clubului de fotbal Schalke04). De asemenea, în cadrul festivalului pot fi văzute spectacole realizate prin co-producții internaționale. Programul de spectacole este completat de dezbateri și întâlniri cu publicul.

Schäxpir

Festivalul bienal are loc în Austria începând cu anul 2002, fiind considerat unul dintre cele mai inovatoare festivaluri de teatru pentru publicul tânăr din Europa. Schäxpir se află mereu în căutarea formelor teatrale inovatoare și a formate-lor noi. Astfel, la ultima ediție a festivalului au fost invitate spectacole ca *ARTEFAKT* (Theatre Nouvelle Generation Lyon), un performance fără oameni, în care evoluează roboți, imprimante 3D și instalații, sau *Solo von Nas & Jim* (MAS Theatre and Dance), un *performance* muzical electro-pop, în care este tematizat narcisismul tinerei generații. În *Memories of Borderline* (Schauspiel Dortmund) spectatorii primesc câte o pereche de ochelari *Virtual Reality* și se pot mișca liber, acompaniați de muzică și texte, printr-o casă cu 10 camere, terasă, piscină și garaj. În spectacolul imersiv *Eine Sommernachtsmatrix* (compania independentă Nesterval, Austria), scenografia este un joc pe calculator *real-life*, în care patru adolescenți se refugiază într-o lume numită *Matrixul unei nopți de vară*. Publicul poate alege scenele pe care vrea să le vadă și să pătrundă alături de actori în lumea virtuală.

Westwind – Theatertreffen NRW für junges Publikum

Festivalul cu caracter competitiv are loc în fiecare an în alt oraș din landul Renania de Nord-Vestfalia și reunește zece dintre cele mai bune producții ale stagiunii în curs. În cadrul festivalului au loc o serie de evenimente conexe. *Forum Next Generation* reunește 10 specialiști tineri din domeniul

artelor spectacolului (regizori, dramaturgi, scenariști, teatrologi, pedagogi teatrali), aleși în urma unui proces de selecție, care urmăresc toate spectacolele din festival și au ocazia unui schimb de experiență. În fiecare an sunt invitați experți din diverse domenii care își prezintă ultimele proiecte și intră în dialog cu publicul. În 2020, invitați au fost Dr. Bitch Ray – rapper, lingvist și activistă feministă musulmană, Luisa Neubauer, activistă *Fridays For Future* și jurnalistul Can Dündar, cunoscut pentru investigațiile sale anti-corupție. Festivalul este urmărit și de un juriu al adolescenților, care acordă un premiu special.

Secțiuni speciale la Heidelberger Stückemarkt și Stücke Mülheim

În cadrul festivalurilor Heidelberger Stückemarkt și Stücke Mülheim, dedicate în special autorilor dramatici, există câte o secțiune specială de teatru pentru copii și adolescenți. Sunt invitate spectacole după cele mai provocatoare texte noi pentru public tânăr. De asemenea, se organizează spectacole-lectură cu texte încă nemontate.

Theatertreffen der Jugend

Festivalul organizat de Berliner Festspiele este o variantă pentru adolescenți a prestigiosului Theatertreffen și datează din 1980. Un juriu de personalități din lumea teatrului, pedagogi teatrali și jurnaliști selectează în fiecare an 10 dintre cele mai bune spectacole realizate de trupe de adolescenți (acestea pot fi trupe ale unor licee, trupe independente sau cluburi de tineret ale instituțiilor teatrale profesionale). Din selecțiile ultimilor ani se remarcă adaptări contemporane după clasici, montarea unor piese pentru publicul tânăr sau spectacole realizate după metoda *work-in-progress* de către un regizor profesionist.

Colocviului teatrelor pentru copii și tineret din Germania

Preocuparea pentru tendințele din teatrul pentru tineri a fost mereu foarte mare. De două ori pe an, în cadrul Colocviului teatrelor pentru copii și tineret din Germania, care are loc în teatrul berlinez an der Parkaue sunt prezentate publicului zece spectacole pentru tineri care au fost alese dintre aproximativ 1000 de producții noi ale teatrelor de stat și particulare. În cadrul bienalei, care este organizată din 1991, sunt discutate noile teme și tendințe în teatrul pentru adolescenți, punându-se un accent foarte important pe dorințele publicului.

2.7. Teatrul pentru publicul tânăr în spațiul german. Șase observații

Observația 1: În spațiul german, prima condiție pentru ca un text să fie jucat este ca dramaturgul să fie reprezentat de o agenție. Agentul teatral are o funcție asemănătoare unui agent literar, fiind intermediarul dintre autor și instituțiile teatrale: promovează textele dramaturgului în țară și în străinătate (prin agenții partenere), le trimite la concursuri, aplică pentru premii și rezidențe în numele dramaturgului, negociază drepturile de autor. În general, comisionul pe care îl obține o agenție este de 25% din drepturile de autor, iar în cazul autorilor străini reprezentați de o agenție din spațiul german se adaugă comisionul de 25% al traducătorului. Ca autor debutant, prima grijă după ce ai scris un text este să găsești o agenție care să te reprezinte, un proces de multe ori de lungă durată. În ultimii ani, agențiile teatrale au început să reprezinte și regizori sau scenografi.

Prin comparație, în România dramaturgul este pus în situația neplăcută de a-și negocia onorariul, care este în majoritatea cazurilor ultimul lucru de care se ține cont la stabilirea bugetului unui spectacol. În cazul unui text care a mai fost montat, dramaturgul este de multe ori ultimul care

afă despre proiect, iar negocierea onorariului poate avea loc chiar în seara premierei sau mai târziu.

Observația 2: În Germania se acordă anual peste 1200 de premii literare (aici intră și premiile pentru dramaturgie, deloc puține)¹²⁵. Nicio altă țară nu este atât de generoasă în a acorda distincții scriitorilor. Una dintre consecințele acestei dărnicii este că în CV-urile autorilor apar liste impresionante de premii, aproape neexistând dramaturg care să nu aibă în palmares măcar o distincție. Cei care critică abundența de recompense pentru scriitori au observat și tendința juriilor de a nu acorda o distincție pentru o operă deja laureată a unui alt premiu. Astfel, într-un an premiile se împart în așa fel încât fiecare să se aleagă cu ceva¹²⁶. Termenul „autor premiat” a devenit un pleonasm, iar faptul că un text dramatic a fost distins cu un premiu nu este neapărat o garanție a calității acestuia. Cu toate acestea, din lista interminabilă se disting câteva premii care cântăresc foarte mult în CV-ul unui dramaturg. Cel mai râvnit dintre toate este Mülheimer Dramatikerpreis, care recompensează și piese de teatru pentru publicul tânăr.

În România, deși au apărut câteva concursuri de dramaturgie pentru publicul tânăr, lipsește un premiu care să recompenseze texte deja jucate.

Observația 3: În spațiul german se scrie foarte multă dramaturgie pentru publicul tânăr. Având în vedere cantitatea enormă de texte, era de așteptat ca dintre ele să se distingă câteva care să devină hituri și să fie montate de zeci de ori. În Germania, cel mai montat autor autohton după Goethe este Lutz Hübner, care scrie piese de teatru pentru

125. „Die Flut der Literaturpreise unter der Lupe”, *Literaturtipps*, 2016, disponibil pe URL: <http://www.literaturtipps.de/topthema/thema/die-flut-der-literaturpreise-unter-der-lupe.html>, accesat la 10.06.2020.

126. Gerrit Bartels, „Gießkanne mit viel Wasser: In Deutschland bekommt jeder Autor einen Preis”, *Tagesspiegel*, 26.09.2019, disponibil pe URL: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/giesskanne-mit-viel-wasser-in-deutschland-bekommt-jeder-autor-einen-preis/25060338.html>, accesat la 10.06.2020.

adolescenți¹²⁷. Supranumit de revista *Der Spiegel* „Lutz vor Bert“, după ce în stagiunea 1999/2000 l-a depășit pe Bertolt Brecht la numărul de montări, Hübner a scris zeci de piese pentru publicul tânăr care se joacă în întreaga lume. Printre cele mai cunoscute este deja clasicul *Frau Müller muss weg*, care i-a fost comisionat dramaturgului de Staatsschauspiel Dresden în 2010 și a fost montat, de atunci, de sute de ori în întreaga lume, fiind adaptat și pentru un scenariu de lungmetraj. Printre cele mai jucate texte pentru adolescenți din ultimii ani se află *Tschick*, o dramatizare după romanul omonim de Wolfgang Herrndorf. În stagiunea 2012-2013, piesa a fost montată de 29 de ori în spațiul german și a avut 764 reprezentări, depășind *Faust*-ul lui Goethe¹²⁸.

De asemenea, există spectacole pentru adolescenți cu un succes imens. Musical-ul pentru *Linie Eins* de Volker Ludwig, montat la Grips Theater, este cel mai jucat spectacol german după *Opera de trei parale* de Bertolt Brecht. Se joacă neîntrerupt de la premiera sa pe 30 aprilie 1986, ajungând în anul 2017 la 1800 de reprezentări. De-a lungul a peste trei decenii, musical-ul a fost montat la alte peste 150 de teatre de limbă germană și adaptat de teatre din 15 țări.

Prin comparație, în România o piesă de succes pentru publicul tânăr are una, maxim două montări pe stagiune.

Observația 4: Spectacolele de teatru jucate în sala de clasă reprezintă în spațiul german un format extrem de popular și se află în repertoriile tuturor teatrelor pentru publicul tânăr. În România, inițiativele de acest gen sunt încă la început. În anul 2018, formatul a fost introdus în repertoriul companiei Tompa Miklós a Teatrului Național Târgu Mureș. Până în prezent au fost realizate aici două spectacole jucate în săli

127. Stefan Kirschner, „Das Erfolgsduo unter den Theaterautoren“, *Berliner Morgenpost*, 17.09.2018, disponibil pe URL: <https://www.morgenpost.de/kultur/article215340965/Das-Erfolgsduo-unter-den-Theaterautoren.html>, accesat la 10.06.2020.

128. Dpa, „Tschick vor Goethe und Schiller“, *Frankfurter Rundschau*, 08.01.2019, disponibil pe URL: <https://www.fr.de/kultur/tschick-goethe-schiller-11053959.html>, accesat la 5.06.2020.

de clasă: *Piatră-Hârtie-Foarfece* (2018), care a fost vizionat de 1000 de elevi pe parcursul a două stagii, și *Pali și Lea* (2019), văzut de peste 800 de adolescenți într-o stagiune¹²⁹. După fiecare spectacol în sala de clasă, au loc discuții între elevi și actorii din distribuție, care sunt moderate de alți doi actori. În mediul independent, singurul teatru care își itine-rează spectacolele în școli este Centrul Educațional Replika. În cazul Replika, nu este vorba de spectacole special create pentru a fi jucate în școli, ci de spectacole din repertoriu care sunt adaptate pentru a putea fi jucate în clase.

Observația 5: La linia de studiu *Scriere dramatică* a Universității de Arte din Berlin, care școlarizează din doi în doi ani, există unul dintre cele mai dure procese de selecție din mediul universitar german și o concurență foarte mare, de peste 20 de candidați pe loc. În prima etapă de selecție, concurenții trebuie să trimită o piesă de teatru de 10 minute (8-10 pagini A4), o scenă scurtă pe un subiect la alegere (maxim 5 pagini), o scenă scurtă pe un subiect impus de comisia de examen (maxim 4 pagini) și o analiză critică a unui text de teatru contemporan impus de către comisie (maxim 3 pagini). Candidații care trec de prima etapă de selecție sunt invitați la un interviu. Numărul mare de candidați care aplică pentru un loc de studiu se datorează în primul rând strategiilor aplicate de teatrele pentru copii și tineret. Multiplele programe de pedagogie teatrală și cluburile de tineret din teatre în care elevii au posibilitatea să activeze le facilitează acestora apropierea de teatru. Astfel, elevii au posibilitatea să-și descopere pasiunea pentru scris și, primind ocazia de a lucra cu profesioniști, să-și dezvolte propriile piese de teatru încă de la vârste fragede.

În România, la masteratele de scriere dramatică de la UNATC și Universitatea de Arte din Târgu Mureș, de obicei

129. „Teatrul Național Târgu Mureș, raport anual al directorului general”. Disponibil pe URL: https://www.teatrnational.ro/fileadmin/user_upload/informatii-publice/rapoarte-anuale/RAPORT_Anul_2019_Teatrul_National_Tg_Mures.pdf, accesat la 06.06.2020.

numărul studenților înscriși la concursul de admitere nu-l depășește pe cel al locurilor de studiu disponibile. Interesul relativ scăzut pentru scrierea dramatică este explicabil: încă nu există programe coerente de pedagogie teatrală, încă nu se montează suficiente spectacole pentru publicul tânăr care să atragă copiii și adolescenții la teatru. Neavând ocazia vadă spectacole relevante pentru vârsta lor și să aprofundeze ceea ce au văzut în sala de teatru, adolescenții nu au cum să fie interesați să scrie pentru teatru.

Observația 6: Mereu se poate și mai bine. Cu tot succesul pe care îl înregistrează spectacolele pentru adolescenți în spațiul german, creatorii de teatru își exprimă permanent nemulțumirea că teatrul pentru publicul tânăr nu este luat în serios de critica teatrală, fiind considerat mai degrabă educație culturală decât act cultural¹³⁰. Prin comparație, în țări ca Belgia, Olanda sau Suedia, teatrul pentru publicul tânăr se bucură de o reputație mult mai bună, scenele sale devenind spații de experimentare și de risc, aici fiind testate concepte moderne care devin ulterior trend în teatrele pentru adulți¹³¹.

Concluzii

În spațiul german, teatrele pentru tineret s-au numit inițial *Jugendtheater*. În contextul în care granițele dintre spectacolele pentru adolescenți și cele pentru adulți au devenit tot mai șterse, cele mai multe instituții și-au schimbat titlatura în *Junges Theater* (teatru tânăr), pentru a sublinia prospețimea spectacolelor și a temelor abordate, dar și faptul că se adresează tuturor spectatorilor cu spirit tânăr, indiferent de vârstă. Dizolvarea granițelor nu s-a oprit însă aici. În 2019, Schauspielhaus Zürich a fost primul teatru din spațiul german care a renunțat la adjectivul *Junges*

130. Andrea Gronemeyer, Julia Dina Heße, Gerd Taube, *op. cit.*, p. 9.

131. Caroline Heinemann, *Produktionsräume im zeitgenössischen Kinder- und Jugendtheater*, Berlin, Verlag Medien und Theater, 2016, p. 17.

(„tânăr”) din titulatură, încercând să atragă atenția asupra faptului că spectacolele pentru adolescenți nu sunt „un altfel de teatru”. Mai mult ca probabil, în următorii ani și alte teatre vor urma exemplul elvețienilor. Rămâne de văzut dacă strategia va avea un efect benefic pe termen lung sau dacă, dimpotrivă, va crea mai degrabă confuzii. În cadrul colocviilor și festivalurilor se ridică mereu întrebarea dacă mai este nevoie de un teatru destinat în mod special publicului tânăr sau dacă acesta ar trebui integrat într-un „teatru pentru toți” în care nu există diferențe între un spectacol pentru tineri și unul pentru adulți. Cu toate acestea, modul în care se face teatru pentru adolescenți în spațiul german demonstrează că această formă de artă este un „altfel de teatru” și că are un statut special, pe care nu ar trebui să-l piardă.

Teatrul pentru publicul tânăr din spațiul german are rol de model și ar putea inspira și oferi noi impulsuri mediului teatral din România – orientarea către tânărul spectator, investiția puternică în dramaturg și colaborarea strânsă cu școlile fiind doar câteva dintre strategiile aplicate care s-au dovedit a da rezultate pe termen lung. Cel mai bun exemplu pe care îl putem adopta din spațiul german este modul în care teatrele pentru tineret își câștigă și mențin publicul. Acest lucru trebuie să funcționeze pe trei căi: ofertă repertorială atractivă, instruirea profesorilor și implicarea tinerilor spectatori în activități în afara sălii de spectacol. Pentru a dezvolta în România, după model german, un teatru pentru publicul tânăr cu adevărat relevant și care să țină pasul cu tendințele teatrului european, este nevoie de o serie de inițiative:

- „Importarea” de texte pentru publicul tânăr din spațiul german prin programe de finanțare a traducerilor (traducerea a cel puțin 20 de texte noi pe an, organizarea de concursuri de proiecte pentru tineri regizori în baza acestor texte);
- Cel puțin patru premiere pentru adolescenți pe stațiune, la teatrele pentru copii și tineret; cel puțin două la celelalte teatre;

- Introducerea în organigramele teatrelor a profesiei de pedagog teatral;
- Activități extra-spectacol (în funcție de tema abordată) care să însoțească fiecare producție teatrală pentru adolescenți;
- Aprofundarea relațiilor cu școlile prin comunicarea permanentă cu profesorii și instruirea acestora (*workshop-uri*, întâlniri periodice);
- Introducerea manualelor de lucru pentru fiecare spectacol;
- Introducerea în repertoriile teatrelor a spectacolelor pentru sălile de clasă (pentru început pot fi traduceri din dramaturgia germană, ulterior teatrele pot comisiona dramaturgi care să scrie textele sau să le dezvolte prin metoda *work-in-progres*);
- Încurajarea dramaturgiei pentru publicul tânăr prin investiția în autori dramatizi:
 - Investiția timpurie în viitorii autori de teatru (*workshop-uri* de dramaturgie în școli, posibilitatea de a lucra la text alături de profesioniști, concursuri de dramaturgie adresate elevilor);
 - Premii anuale pentru texte care se adresează publicului tânăr;
 - Oferirea de granturi și rezidențe;
 - Mai multe texte comisionate.
- Încurajarea tinerilor regizori să monteze spectacole pentru publicul tânăr (concursuri de proiecte, rezidențe);
- Publicarea de antologii cu piese de teatru pentru publicul tânăr;
- Mai multe festivaluri cu spectacole pentru adolescenți, mai multe spectacole invitate din străinătate;
- Preocuparea permanentă pentru identificarea de noi potențiali spectatori (adolescenții din mediile defavorizate).

Aceste inițiative pot fi, în mod evident, realizate doar prin finanțarea consistentă a sectorului artelor spectacolului, atât de către stat, cât și de către mediul privat. Cu toate acestea, primii pași pot fi făcuți de către teatre, prin

deschiderea mai mare către tinerii spectatori. Teatrul nu trebuie să fie o instituție închisă, de nepătruns, ci un loc unde adolescenții sunt bineveniți și luați în serios. Publicul tânăr nu trebuie protejat, responsabilitatea teatrului fiind să le arate lumea așa cum este ea, să nu le ofere o imagine distorsionată, să nu-i mintă. Este unul dintre cele mai bune exemple pe care le oferă teatrul pentru publicul tânăr din spațiul german.

CAPITOLUL 3

DRAMATURGIA CONTEMPORANĂ ROMÂNEASCĂ PENTRU PUBLICUL TÂNĂR

Obiective

Cum apar în dramaturgia autohtonă textele de teatru pentru publicul tânăr și ce transformări s-au produs de-a lungul ultimelor două decenii în privința subiectelor abordate și a mecanismelor de producere a acestor texte? Capitolul de față își propune o analiză amplă a principalelor tendințe care au definit dramaturgia românească pentru publicul tânăr în ultimii 20 de ani. Întrebarea principală de la care am pornit este dacă există o literatură dramatică pentru publicul tânăr scrisă de autori români și cum a apărut aceasta.

Prin piesă de teatru pentru publicul tânăr înțeleg un text dramatic în care protagonistul sau protagoniștii sunt adolescenți sau tineri și care, prin teme preluate din realitatea adolescenților și prin limbajul abordat, se adresează în primul rând – dar nu în mod exclusiv – unui public între 14 și 18 ani.

Am ales ca punct de plecare pentru cercetarea de față anul 1998, când apariția textului *Eu când vreau să fluier*, de Andreea Vălean a marcat o schimbare radicală de direcție în dramaturgia românească. *Eu când vreau să fluier*, *fluier* nu este doar primul text românesc complet diferit, atât prin subiectul abordat, cât și prin limbaj, de ceea ce se scria până atunci, fiind golit de metafore și puternic conectat la realitate, ci este totodată prima piesă de teatru pentru publicul tânăr din dramaturgia românească.

În general, critica de specialitate semnalează numărul redus al pieselor de teatru românești pentru publicul tânăr, comparativ cu alte țări¹. Penuria textelor de scenă care să

1. Oana Cristea Grigorescu, „Dramaturgia marilor speranțe”, în Oltița Cântec (coord.), *Teatrul și publicul său tânăr. Realități românești*, p. 65.

trateze realitatea adolescenților de azi ar putea avea drept cauză mai multe aspecte:

- În general, în România se scrie puțină dramaturgie;
- În România nu există o tradiție a culturii pentru adolescenți;
- Teatrul pentru publicul tânăr este încă un teritoriu insuficient explorat;
- Deși numărul lor este în creștere, există la ora actuală relativ puține inițiative de încurajare a scrierii de texte adresate publicului tânăr;
- Reticența autorilor dramatici de a aborda tematici care țin de universul adolescenților ar putea avea drept cauză pe de-o parte faptul că piesele de teatru pentru publicul tânăr sunt cel mai greu de scris. Sunt texte scrise, în majoritatea lor, de autori maturi, iar din cauza diferenței de generație față de publicul țintă, riscul de a nu fi autentic este mai mare. O altă posibilă cauză ar putea fi percepția conform căreia teatrul pentru publicul tânăr este un gen minor din punct de vedere artistic. Astfel, putem deduce că autorii dramatici preferă să scrie texte pentru spectacole mai vizibile.

Capitolul de față cuprinde trei secțiuni. Prima secțiune va analiza contextul în care a apărut dramaturgia contemporană românească despre adolescenți, venind să contrazică accepțiunea generală conform căreia problematica pieselor și textelor românești pentru spectacolele dedicate publicului tânăr s-ar fi născut, în primul rând, din preocuparea teatrelor pentru atragerea spectatorilor adolescenți², preocupare de dată relativ recentă. Multe dintre piesele de teatru despre adolescenți nu au fost gândite special pentru această categorie de public și existau deja cu mult înainte ca teatrele din România să înceapă să-și manifeste interesul pentru această zonă, undeva la mijlocul anilor 2010. Dramaturgia românească despre adolescenți a apărut cu cel puțin 10 ani înainte, apariția ei fiind mai degrabă accidentală și având

2. *Ibidem*.

probabil legătură cu vârsta autorilor ei. Foarte tineri, aceștia ficționalizau în textele lor experiențe proprii, alegând să scrie pe teme din aria lor de interes. Contextul în care aceste texte au apărut a fost creat de cele două inițiative Dramafest și DramAcum, care au inițiat concursuri de dramaturgie. Aceste concursuri nu și-au propus în mod deliberat să descopere texte pentru un public tânăr, numai că datorită vârstei fragede a autorilor care au trimis texte (dramAcum se adresa în mod special tinerilor sub 26 de ani), au rezultat automat o serie de piese de teatru care vorbeau despre temerile, frustrările, visele și aspirațiile tinerilor de la începutul anilor 2000. Până la urmă, cel mai ușor scrii despre ceea ce cunoști, despre experiențele tale, despre universul tău, despre ceea ce te macină și te doare, este de părere Maria Manolescu, autoare descoperită de dramAcum în 2006:

„Cred că n-am depășit vârsta la care să-mi permit să scriu despre niște probleme mature, care nu-mi sunt foarte accesibile. Scriu despre gașca mea de prieteni, despre lucruri care încă-mi sunt accesibile la vârsta asta. Și, doi la mână, mi se pare important să se scrie despre asta, mai ales în teatru. În literatură s-a mai scris, dar în teatru cred că niciodată nu e prea mult să se scrie despre tineri, despre viața lor, despre problemele lor, pentru că numai așa poți să-i faci să vină la teatru.”³

Cele patru ediții ale concursului dramAcum, care s-au desfășurat între 2002 și 2008, nu numai că au reușit să descopere și să impună voci noi în dramaturgia românească (unii dintre autorii descoperiți de dramAcum între timp sunt consacrați), ci au creat o importantă bază de texte pentru publicul tânăr. Unele dintre aceste texte au fost pe nedrept uitate, pentru că au rezistat timpului, rămânând și astăzi la fel de actuale și de vii, și ar putea sta oricând la baza unor noi spectacole.

Prima secțiune a prezentului capitol va fi dedicată și inițiativelor artistice și manageriale post-Dramafest și

3. Ana Chirițoiu, Gruia Dragomir, „Interviu cu Maria Manolescu”, *Noua Literatură*, nr. 10, 2007, p. 13.

DramAcum care stimulează scrierea textelor noi pentru publicul tânăr. Aceste inițiative au apărut după ce câteva teatre, atât din zona independentă, cât și de stat, au început să înțeleagă că atunci când spectatorii sunt adolescenți, investiția necesară nu e doar în adolescentul-spectator, ci mai ales în tânărul creator de teatru.

În secțiunea a doua a capitolului de față mi-am propus să analizez pe scurt 15 texte de teatru românești pentru publicul tânăr care au fost scrise între 1998 și 2018. Această selecție ilustrează modul în care au evoluat, de-a lungul a 20 de ani, subiectele alese de către dramaturgi, procesul documentării, structura, limbajul, dar și modul de lucru. Foarte diferite, atât prin tematica abordată, cât și prin procesul de scriere, textele analizate au adus, fiecare la timpul lui și fiecare în felul lui, ceva nou în dramaturgia momentului. Luate în ansamblu, ele sunt importante în primul rând prin faptul că oferă un portret autentic și viu al generațiilor de adolescenți din România ultimelor două decenii.

A treia secțiune a prezentului capitol este dedicată preocupărilor mele personale din sfera teatrului pentru publicul tânăr. Secțiunea cuprinde o scurtă prezentare a șase texte pentru publicul tânăr pe care le-am scris între 2012 și 2018 – *Pisica verde*, *Avioane de hârtie*, *Crocodil*, *Exploziv*, *iHamlet* și *Feminin* – și oferă detalii despre contextul în care au apărut, despre procesul de scriere și despre câteva spectacole care au avut la bază aceste texte.

3.1. Contextul apariției dramaturgiei contemporane pentru publicul tânăr în România

3.1.1 Momentul zero.

Eu când vreau să fluier, fluier

În timpul comunismului, dramaturgia românească montată în teatre folosea un limbaj ambiguu, metaforic, iar dramaturgul român era, în cele mai multe cazuri, un scriitor (poet

sau prozator) care scria și teatru⁴. Un text pentru scenă era gândit ca un produs finit, iar montarea cădea exclusiv în sarcina regizorului, care reușea să creeze împreună cu actorii o lume magică unde publicul reușea de fiecare dată să se refugieze, trăind pentru o scurtă vreme „în afara” dictaturii.

Odată cu căderea comunismului, comunicarea magică dintre artiști și public a dispărut, iar teatrul a traversat o perioadă de criză, așa cum s-a întâmplat în toate țările unde s-a schimbat regimul politic. A început să se redefiniească cu ajutorul unor regizori români emigrați în timpul lui Ceaușescu și care au revenit să lucreze în România.

La începutul anilor '90, adolescenții constituiau un segment de public mai degrabă ignorat de teatre, în repertorii trecându-se, de la spectacole pentru copii, direct la spectacole pentru adulți. Cu toate că unele teatre de stat erau destinate din titulatură „copiilor și tineretului”, adolescenții au fost abandonați ca grup țintă și de către acestea. În schimb, un interes crescut pentru acest segment de vârstă s-a manifestat în rândul publicațiilor. Astfel, în 1990 a apărut pe piață revista *Salut*, înființată de actorul George Mihăiță, urmată de reviste ca *Bravo*, *Popcorn*, *Cool Girl* sau *Liceenii*, care au cunoscut un adevărat boom în primii ani de după Revoluție. Revistele pentru adolescenți erau realizate după model occidental și constituiau, în lipsa internetului, unicele legături ale tinerilor cu lumea *entertainment*-ului⁵ și singurele surse de informații despre educația sexuală. Foarte populare erau și rubricile în care redactorii răspundeau scrisorilor tinerilor cititori, în care aceștia își destăinuiau problemele – pentru că nu găseau un partener de comunicare la școală și acasă, ei preferau să

4. Peca Ștefan, „Despre dramaturgul român contemporan”, *Aurora*, 01.12.2008, disponibil pe URL: <http://www.aurora-magazin.at/medienkultur/rumtheatpecarumfrm.htm>, accesat la 22.04.2020

5. Florentina Iana, „Ce am învățat din revistele românești de adolescenți din anii '90, de la muzică la educație sexuală”, *Vice*, 16.12.2015, disponibil pe URL: <https://www.vice.com/ro/article/xyxdvd/ce-am-invatat-din-revistele-romanesti-de-adolescenti-din-anii-90-de-la-muzica-la-eduatie-sexuala-255>, accesat la 21.04.2020

se adreseze revistelor⁶. În aceeași perioadă, făceau ravagii seriale TV americane despre liceeni ca *Beverly Hills 90210* sau *Salvați de clopoțel*. Revistele și seriialele TV constituiau, în primii ani de tranziție, singurele inițiative dedicate publicului între 14 și 18 ani.

Dramaturgia contemporană românească a început însă să „iasă la rampă” abia la sfârșitul anilor '90 și la începutul anilor 2000, odată cu două programe importante care și-au propus descoperirea și montarea de texte noi românești: Dramafest, înființat în 1997 la Târgu Mureș, și dramAcum, care a luat naștere în 2002, la București. În contextul creat de cele două inițiative, care la vremea lor aveau să stârnească o adevărată revoluție în teatrul românesc, aveau să apară și primele piese de teatru pentru publicul tânăr.

Fundația Dramafest a fost înființată în anul 1997 de către dramaturgul Alina Nelega, având ca scop să instituie un climat favorabil pentru noua dramaturgie românească și teatrul de căutare și experiment, acordând prioritate legăturii cu realitatea în schimbare a României postcomuniste⁷.

Orientat spre producerea textului nou de teatru, Dramafest și-a propus (și în mare parte a realizat) obiective ambițioase: constituirea unei rețele de parteneriate locale, naționale și internaționale, în care intrau Teatrul Ariel, Teatrul Național Târgu Mureș, Universitatea de Arte Târgu Mureș, Ministerul Culturii, Royal Court, British Council etc., lansarea de dezbateri naționale precum *Colocviul asupra noii dramaturgii românești*, publicate în *Postcenium*, suplimentul de teatru al revistei *Vatra*, organizarea de concursuri de dramaturgie care propun o schimbare de abordare, textele premiate urmând să fie montate în teatrele partenere din proiect, organizarea Festivalului Internațional de Dramaturgie Nouă Dramafest (în 1988 și 1989), în care erau invitate montările textelor

6. Ema Apostu: „Cum a luat ființă revista *Salut*. George Mihăiță ne-a dat toate detaliile”, *DC News*, 21.012008, disponibil pe URL: <https://www.dcnnews.ro/cum-a-luat-fiin-a-revista-salut-george-mihai-a-ne-a-dat-toate-detaliile576118.html> “accesat la 21.04.2020.

7. www.teatrulariel.ro, accesat la 20.04.2020

selectate prin concurs, alături de alte spectacole străine având la bază texte contemporane, inițierea unei serii de *workshop*-uri pentru dramaturgi, în colaborare cu Teatrul Royal Court (în ambele ediții ale festivalului), susținerea de rezidențiate și burse în străinătate, publicarea revistei *UltimaT. Alternative în cultura teatrală* (care apare în anii 1999 și 2000), organizarea, în prima ediție a festivalului Dramafest, a seminarului internațional „Producing New Writing – a Risk Worth Taking”, publicarea a două antologii bilingve de dramaturgie nouă românească, înființarea la București a unui teatru în care să se producă în primul rând spectacole pe texte noi, românești și străine (obiectiv care nu a fost îndeplinit)⁸. Unul dintre cele mai mari merite ale Dramafest e acela că a fost prima inițiativă care a pledat pentru un nou mod de lucru în teatru, prin includerea dramaturgului ca membru activ al echipei de scenă. Dramafest a început printr-un concurs de piese de teatru, urmând ca regizorii care decideau textele câștigătoare⁹ să le și monteze în teatrele românești de repertoriu, producțiile urmând a fi reunite, împreună cu alte spectacole internaționale, în primul festival de gen din România, care a avut loc la Târgu Mureș în 1998. *Dramafest* a constituit contextul pentru momentul zero al dramaturgiei românești contemporane: la prima ediție a concursului de piese de teatru, în 1998, a fost descoperită piesa de teatru *Eu când vreau să fluier, fluier* de Andreea Vălean. Inspirată din propria experiență a autoarei, piesa a anunțat o schimbare netă de direcție în dramaturgia momentului, atât prin subiectul abordat (cel al delincvenței juvenile) cât și prin structură (fără acte sau scene) și limbaj (viu, autentic, dur, lipsit de metafore).

Când a scris *Eu când vreau să fluier, fluier*, Andreea Vălean era studentă în anul 2 la regie la UNATC. Făcând un

8. Alina Nelega, „Piese noi și obiecte de resuscitare”, *Observator cultural*, nr. 57, 2001, p. 16.

9. Era pentru prima dată când dintr-un juriu al unui concurs de dramaturgie făceau parte regizori. De obicei, în astfel de jurii erau convocați critici literari.

pariu¹⁰, a trimis piesa la concursul Dramafest de la Târgu Mureș din 1998, pe care l-a câștigat, premiul constând în montarea textului la Teatrul Național din Târgu Mureș, în regia lui Cristian Theodor Popescu, cu tineri studenți în an terminal. Despre succesul spectacolului, regizorul Cristian Theodor Popescu afirma :

„nu o comedie sau o dramă atrage lumea la teatru, ci o piesă care pune o problemă care îi frământă pe oameni acum. Și prin asta nu mă refer la o problemă de tip evenimential, ci la o problemă de tip uman. Dovada e că la *Eu când vreau să fluier, fluier* lumea dă năvală. Iar lumea dă năvală, evident, la text. Teatru nu se mai poate face ca și cum nimic nou nu se întâmplă afară.”¹¹

Spectacolul a reprezentat România în cadrul Bienalei de la Bonn (devenită ulterior Bienala New Plays from Europe de la Wiesbaden, un festival care selecta cele mai reprezentative spectacole de dramaturgie nouă din Europa). Au urmat alte montări în țară și în străinătate, iar în 2010 textul a fost ecranizat în filmul cu același nume, în regia lui Florin Șerban.

Ideea pentru piesă i-a venit autoarei în urma fructificării ficționale a unei experiențe personale. În timpul studenției anterioare, la sociologie, avusese de făcut un proiect experimental într-o casă de corecție. Despre titlu, autoarea afirmă următoarele:

„Am făcut o cercetare într-un centru de delincvență juvenilă și experiența m-a marcat. Titlul este o propoziție din unul dintre testele pe care le făceam. Propoziția începea cu «Eu, când vreau să...», iar unul dintre deținuți a completat cu «...vreau să fluier, fluier».”¹²

10. Andreea Chindriș, „*Eu când vreau să fluier, fluier*. Piesă și film”, *LiterNet*, 2010, disponibil pe URL: <https://agenda.liternet.ro/articol/11943/Andreea-Chindris/Eu-cand-vreau-sa-fluier-fluier-piesa-si-film.html>, accesat la 21.04.2020.

11. Cristian Theodor Popescu, „Teatrul nu se mai poate face ca și cum nimic nu se întâmplă afară”, *UltimaT. Teatru și societate*, nr. 1/1999, p. 11.

12. Ciprian Marinescu, „Interviu cu dramaturgul și regizorul Andreea Vălean”, *Art Act Magazine*, 2010, p. 12.

Pe scurt, piesa prezintă cazul unei tinere studente la sociologie care primește permisiunea de-a face un studiu pe tema delincvenței juvenile la un centru de reeducare pentru băieți. Cei trei adolescenți selectați pentru studiu de conducerea penitenciarului sunt Jupânul, Nepotul și Ursul. Primită cu neîncredere de deținuți, fata le câștigă rapid încrederea. Foarte curând, însă, lucrurile încep să o ia razna. Cei trei o iau ostatecă pe studentă, dar sfârșesc prin a muri otrăviți.

Având în vedere că protagoniștii piesei sunt la vârsta adolescenței și temele pe care le abordează sunt preluate din realitatea tinerilor, *Eu când vreau să fluier, fluier* poate fi considerat primul text românesc de teatru pentru publicul tânăr de după 1990. Voi reveni asupra acestui text în următoarea secțiune a prezentului capitol.

Piesa (și apoi spectacolul cu același nume) *Eu când vreau să fluier, fluier* constituie unul dintre primii pași spre o artă puternic conectată la real. Câțiva ani mai târziu, în 2001, apare lungmetrajul *Marfa și banii* regizat de Cristi Puiu, care și el a anunțat o schimbare de direcție, generând apariția a ceea ce critica de specialitate numește „Noul Val al cinematografiei românești”. Filmul prezintă povestea unui tânăr care dorește să-și deschidă o afacere, dar se trezește captiv în mafia drogurilor după ce acceptă să transporte o geantă din Constanța până la București. *Marfa și banii* captivează în primul rând prin dezinvoltura, firescul și limbajul necenzurat al personajelor tinere, jucate de actori foarte tineri¹³. De altfel, în primii ani ai Noului Val, personajele tinere și problemele lor de viață au dominat marele ecran, în scurtmetraje și lungmetraje ca *Occident*, *Furia*, *Hârtia va fi albastră*, *Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii*, *Cea mai fericită fată din lume*, *Boogie*, *O zi bună de plajă*, *Marilena de la P7*, *Visul lui Liviu* etc. Ca și creatorii lor, aceste personaje sunt născute în cei mai întunecoși ani ai comunismului și au fost forțate să se maturizeze în haoticii

13. Rolurile principale sunt interpretate de Alexandru Papadopol, Dragoș Bucur și Ioana Flora.

ani post-ceaușiști. Majoritatea filmelor Noului Val din anii 2000 sunt de fapt povești *coming-of-age* ale unor protagoniști lipsiți de perspective care nu se regăsesc în valorile în care credeau părinții lor.

Nu întâmplător, în aceeași perioadă au început să se facă auzite vocile tinerilor și în literatură. În 2004, editura Polirom lansează colecția Ego Proză, care găzduiește debuturile editoriale ale unor tineri scriitori. Primele romane din această colecție (69 de Ionuț Chiva, *Legături bolnăvicioase* de Cecilia Ștefănescu, *Al patrulea element* de Dan Țăranu, *Bong* de Alexandru Vakulovski, *RealK* de Dragoș Bucurenci sunt doar câteva exemple) sunt scrise de autori tineri și foarte tineri, temele pe care le abordează fiind în mare parte autobiografice. Deși foarte diferite ca stil, toate au ceva în comun: limbajul dur, necenzurat, revolta personajelor, poveștile unor maturizări.

Apariția aproape concomitent a subiectelor din imediata realitate a tinerilor în teatru, film și literatură la începutul anilor 2000 demonstrează că venise vremea ca arta să devină social-politică, puternic conectată la real și că era timpul artiștilor tineri să se afirme.

3.1.2 Concursul dramAcum

Autoarea Andreea Vălean este cea care, după patru ani de la succesul la Dramafest, preia inițiativa de a crea o nouă platformă de scriere dramatică, împreună cu câțiva colegi de la secția Regie a UNATC. Pe 25 ianuarie 2002, în cadrul UNATC (Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică), a fost lansat grupul dramAcum¹⁴, care și-a propus revitalizarea teatrului românesc și reconectarea lui cu teatrul lumii¹⁵, prin texte dramatice proaspete, racordate

14. Mihaela Michailov, „Proiecte regizorale în mișcare”, în *Observator cultural*, nr. 213, 2004, p. 21.

15. Irina Wolf, „Avem idei geniale, dar nu știm ce să facem cu ele. Interviu cu jurnalistul și criticul de teatru Cristina Modreanu”, 2008, disponibil pe URL: http://www.aurora-magazin.at/medien_kultur/rumtheat_wolf_interview_rum_frm.htm, accesat la 21.07.2020.

la realitate, care să poată fi reprezentate scenic prin alte mijloace decât cele impuse de conservatorismul ideologic și formal al comunității teatrului tradițional autohton.

Numele grupului este un acronim, de la *dramaturgie-acum-cum*, punând în egală măsură accent pe tematica și modul de construcție a textului de teatru. Membrii grupului erau, la înființarea lui în 2002, Andreea Vălean, Gianina Cărbunariu, Radu Apostol, Alexandru Berceanu și Ana Mărgineanu. Inspirați din experiența lor de la teatrul londonez Royal Court și de precursorul lor, DramaFest, membrii dramAcum au inițiat un proiect care își propunea să descopere tineri și foarte tineri dramaturgi, să-i ajute să evolueze în scriitura lor și să fie montați.

„Scrie pentru ACUM, nu pentru 1900 Toamna”, era unul dintre *headline*-urile cu care și-a promovat dramAcum concursul printre tineri. „Suntem mereu în căutarea tinerilor al căror talent se cere de urgență exprimat în teatru”, afirmau membrii grupului¹⁶. Bianual, avea loc un concurs de texte adresat în primul rând tinerilor până în 26 de ani:

„Ai peste 26 de ani? Prea târziu!

Ești o excepție? Nu contează regula de mai sus!”¹⁷

O noutate a constituit-o faptul că la concurs nu trebuiau trimise neapărat piese finite, fiind acceptate în competiție și scenarii încă în lucru. DramAcum s-a angajat ca după fiecare ediție a concursului de dramaturgie să coproducă cel puțin un spectacol pe unul dintre textele declarate câștigătoare. Toate textele care intrau în selecția finală erau declarate câștigătoare și prezentate în spectacole lectură. Apoi, dramaturgul avea să vină la repetiții, să lucreze cu actorii și regizorul în timp real, iar piesa era văzută ca un proces de dezvoltare al cărui scop unic era o producție, nu publicarea într-un volum.

16. www.dramacum.ro, accesat la 21.04.2020.

17. „Comunicat de presă: Concurs dramAcum 3. Scrie ce vezi!”, *LiterNet*, 02.2006, disponibil la URL: <https://agenda.liternet.ro/articol/2482/Comunicat-de-presa/Concurs-dramAcum-3-Scrie-ce-vezi.html>, accesat la 23.04.2020

„Nu îți place teatrul? Vrei să schimbi lumea? Scrie ce vezi! Scrie un text dramatic din care să iasă un spectacol. Căutăm texte exportabile, agresive, adevărate, nesimțite, demente, implicate!”¹⁸

Sloganurile folosite în cele patru ediții ale concursului: AI O IDEE? ȚI-O FACEM!, TRECE-ȚI GRANIȚA!, SCRIE CE VEZI!, MONTEAZĂ-TE! DACĂ VREI SĂ TE MONTĂM! reflectă dubla miză propusă de regizori: pe de-o parte, interesul pentru o dramaturgie a contactului intim cu realitatea, și de cealaltă parte, reflexul de a concepe un spectacol în echipă¹⁹. Concursul dramAcum s-a bucurat de o vizibilitate foarte mare la nivel național, la fiecare ediție numărul de texte primite fiind în medie de 100²⁰.

În cadrul concursului bienal organizat de dramAcum, au fost descoperiți dramaturgi foarte tineri care aveau ceva de spus – Peca Ștefan, Mihaela Michailov, Bogdan Georgescu, Vera Ion, Maria Manolescu, Gabriel Pintilei, Nicoleta Esinencu, demontând astfel prejudecata anilor '70-'80 care spunea că scriitorul nu se poate apropia de teatru decât după 40 de ani.

Potrivit Iuliei Popovici, apariția dramAcum este esențială în schimbarea direcțiilor de percepție și concepție teatrală moștenită înainte de 1989, aducând teatrului un public nou, spații noi, o relație mult mai directă cu realitatea:

„De la apariția grupului de regizori care căutau piese autohtone contemporane, care susțineau emergența unei noi dramaturgii, preocupată de realitatea cotidiană și de aici și acum, lucrurile în teatrul românesc au început să se schimbe, și asta tocmai datorită lor.

18. *Ibidem*.

19. Mihaela Michailov, „Teatrul intervenției în cotidian”, *Aurora*, 01.12.2008, disponibil pe URL: http://www.aurora-magazin.at/medien_kultur/rumtheat_michailov_rum_frm.htm, accesat la 23.04.2020

20. Iulia Popovici, „Se scrie mult și prost. Interviu cu regizorul Alexandru Berceanu”, *LiterNet*, 06.10.2006, disponibil pe URL: <https://atelier.liternet.ro/articol/3872/Iulia-Popovici-Alexandru-Berceanu/Alexandru-Berceanu-Se-scrie-mult-si-prost.html>, accesat la 23.04.2020

Membrii dramAcum au început să-și găsească mai ușor piesele pe care le căutau, dramaturgia unei generații care să construiască teatral harta unui moment din viața unor oameni și din cea a țării în care trăiesc.”²¹

În același timp, teatrul românesc s-a îmbogățit cu texte noi, iar majoritatea pieselor câștigătoare din cele patru ediții ale concursului dramAcum, având în vedere vârsta fragedă a autorilor lor, vorbeau despre viața tinerilor: *Vitamine* de Vera Ion, *Ziua futută a lui Nils* și *The Sunshine Play* de Peca Ștefan, *D.W.* de Bogdan Georgescu, *With a Little Help from My Friends* de Maria Manolescu, *Fuck You, Europa* de Nicoleta Esinencu, *Elevator* de Gabriel Pintilei etc. De altfel, după cea de-a treia ediție a concursului, în 2006, Iulia Popovici remarcă faptul că singura temă majoră a teatrului emergent românesc, cu tot cu aspirațiile sale de implicare socio-politică, este conflictul intergeneraționist:

„Dramaturgia recentă este, cu câteva remarcabile excepții care se pierd în zgomotul de fundal, una scrisă de tineri despre tineri. Mai tot ce mediul teatral și spectatorii identifică drept dramaturgie nouă are în centru problemele, inadecvările și frustrările tinerilor. România de aici și acum e ceva mai mult decât universal cetățenilor ei sub 30 de ani, iar cei ce se apucă de făcut teatru ar trebui să știe că există și alte teme dureroase decât cele trăite pe propria piele și experiențele prin care trec ei sau prietenii lor.”²²

La aceeași concluzie părea că a ajuns și regizorul Alexandru Berceanu, membru dramAcum:

„Există o unitate de temă mult mai evidentă decât altă dată și nu știu dacă e ceva îmbucurător. Majoritatea pieselor se concentrează pe problematica relației

21. *Idem*, *Un teatru la marginea drumului*, București, Editura Cartea Românească, 2008, p. 15

22. *Ibidem*, p. 133.

părinți-copii. Nu e vorba doar de textele selectate, ci de imensa majoritate a celor pe care le-am primit. În general, în dramaturgia europeană actuală mi se pare că sunt imens de multe texte concentrate pe această temă, a conflictului de generație, și e, într-adevăr o problemă fundamentală a momentului, deci e normal să se întâmple așa.”²³

După patru ediții de concurs dramAcum, în anul 2008, exista deja o bază de date cu dramaturgie românească pentru publicul tânăr, scrisă de autori tineri. Noile texte descoperite de dramAcum au fost montate atât în teatre independente, cât și în teatre de stat, unde datorită temelor abordate au adus un public nou, cu o medie de vârstă mult mai mică, în sălile de spectacol. Cu toate acestea, la acea vreme, niciun teatru din România nu avea un program coerent adresat publicului tânăr. Cu ocazia montării unor spectacole pe texte descoperite de dramAcum, au existat însă în teatrele instituționalizate câteva inițiative sporadice de a implica tinerii spectatori în actul artistic. Ele au fost însă mai degrabă accidentale și nu au fost suficiente pentru a crea o tendință.

La Teatrul Mihai Eminescu din Botoșani, reprezentațiile spectacolului după textul *Interzis sub 18 ani* de Mihaela Michailov au fost urmate de discuții cu tinerii spectatori, care au continuat și pe o pagină de Facebook creată în acest scop. În 2007, spectacolul de la Teatrul Național din Iași regizat de Radu Apostol după textul Mariei Manolescu, *With a Little Help from My Friends*, a iscat discuții aprinse pe forumul teatrului, la care au participat și autoarea și regizorul. Discuțiile dovedeau că exista o nevoie acută în rândul tinerilor să vadă spectacole care vorbesc despre ei. Una dintre spectatoare scrie:

„Până să văd acest spectacol, lânzezeam în snobismul meu juvenil, crezând că a merge la teatru = a respira

23. *Idem*, „Se scrie mult și prost. Interviu cu regizorul Alexandru Berceanu”.

un pic de cultură, după care mă întorc indiferentă la rutina cotidiană. Aveam impresia că orice piesă de teatru e frumoasă și e menită să-ți descrețească fruntea, că «viața» unui spectacol este de 1-2 ore, atât timp cât ține reprezentația. Omiteam scopul principal al acestei arte: acela de a prezenta o felie de viață. [...] În sala de spectacol nu ne puteam acoperi urechile, nu puteam ignora acțiunea prezentată pe scenă, nu ne puteam ascunde, așa cum facem în viață. După prima vizionare a piesei, am rămas șocată, dar nu atît de limbaj, cît de adevărul poveștii. Și mi-am dat seama că și în jurul meu atîtia tineri trăiesc, poate, aceeași poveste...²⁴

Succesul producțiilor dramAcum de la mijlocul anilor 2000 care au implicat activ spectatorul tânăr a dovedit că publicul adolescent din România este receptiv și interesat de un teatru viu, actual, care să reflecte problemele cu care se confruntă. Unul dintre cele mai mari merite ale dramAcum, pe lângă schimbarea de perspectivă care a adus dramaturgul în interiorul echipei artistice, este faptul că a adus teatrului un public nou, pregătind terenul pentru programele dedicate spectatorilor tineri.

3.1.3 Post-dramAcum. În căutare de noi voci

În anii 2010, interesul pentru atragerea adolescenților în sălile de teatru a crescut treptat, teatrele optimizându-și strategiile de atragere a publicului tânăr. Slaba reprezentare a dramaturgiei pentru adolescenți în teatrele românești a generat o serie de inițiative, atît în sectorul de stat, cît și în cel privat, care și-au propus încurajarea autorilor de teatru să scrie despre problemele cu care se confruntă tinerii din România. În general, se merge pe două direcții: pe de-o parte descoperirea de texte noi, pe de altă parte investiția

24. Forumul de discuții al Teatrului Național Iași, accesat în 2012, momentan linkul nu mai este disponibil.

în viitorii autori. Fie că sunt concursuri de dramaturgie, rezidențe sau *workshop*-uri, fie că au fost inițiative singulare sau constante, în urma lor au rezultat texte de teatru care au în centru preocupările și problemele adolescenților, scrise în limbajul tinerilor de azi. O parte dintre ele au fost publicate, au stat la baza unor spectacole-lectură sau a unor montări. Urmând tradiția instituită de dramAcum, aceste inițiative facilitează întâlnirea autorului cu echipa de creație a spectacolului și munca lui la scenă. În ultimii ani, se poate constata o tendință emergentă: concursurile și *workshop*-urile de scriere dramatică adresate participanților între 14 și 18 ani. Scopul acestor ateliere și concursuri nu este neapărat de a descoperi capodopere, ci mai degrabă de a crea un context pentru adolescenți să se exprime, de a educa interesul pentru teatru și de a investi în viitorul creator de teatru.

a. New Drama

În anul 2015, la Teatrul Excelsior a fost inițiat New Drama – concurs de dramaturgie pentru adolescenți. Proiectul se adresează tinerilor între 14 și 18 ani care își doresc să scrie pentru teatru, încurajându-i să-și dezvolte imaginația prin însușirea tehnicilor de scriere dramatică. Astfel, tineri din toată țara sunt invitați să trimită la concurs o piesă într-un act. În urma selecției realizate de către un juriu de profesioniști, șase dintre texte ajung în faza finală a proiectului. Tinerii autori participă la un atelier de scriere dramatică condus de un dramaturg consacrat, la care au ocazia să-și perfecționeze textul. Textele finale sunt prezentate în spectacole-lectură în urma căruia un juriu format din regizori și dramaturgi alege un text câștigător. Din 2018, textele intrate în finală sunt citite și de un juriu de părinți. Piesa câștigătoare este pusă în scenă, iar spectacolul intră în repertoriul Teatrului Excelsior.

Până acum, textele câștigătoare au fost:

2015: *Jocul de-a teatrul* de Georgiana Barcan

2016: *TimeAholics* de Bogdan Capșa

2017: *Missouri Sky* de Victor Morozov

2018: *Băiatul cu șosete roz* de Alexandru Gorghe

2019: *Teoria pământului plat* de Carmen Thea Drăgoreanu

La cele cinci ediții ale concursului desfășurate până în 2019 au participat, în medie, 60 de texte pe an. De remarcă este faptul că adolescenții care au participat la concurs, și în special cei cărora li s-au selecționat piesele în etapa finală, sunt, în marea lor majoritate, tineri care activează în diferite trupe de teatru de liceeni. De asemenea, finaliștii au urmat după liceu studii teatrale²⁵.

Potrivit Oanei Borș, secretar literar la Teatrul Excelsior și inițiator a proiectului, New Drama este o investiție în viitorul dramaturgiei:

„Când am gândit programul la Excelsior, ideea era să stimulez creația de texte în rândul adolescenților. Sigur că nu sunt mari texte [...]. Îi stimulezi să scrie și obții în final un text reprezentabil. [...] Trebuie să le dai adolescenților posibilitatea să se verifice, ori proiectul ăsta e cel mai bun pentru a crește în timp un dramaturg. Dacă el e încurajat acum, prin simplul fapt că a participat la *workshop*, cu siguranță va continua să scrie.”²⁶

b. Concursul Proscenium

Facultatea de Teatru și Film din cadrul Universității Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca organizează, începând cu anul 2015, concursul de dramaturgie, scenaristică, publicistică teatrală și cinematografică *ProScenium*. Destinat elevilor de liceu, proiectul își propune să recompenseze tinerii pasionați de teatru și film. Cei interesați pot alege dintre cele patru

25. Ana Maria Cononovici, „O scenă, o piesă, un dramaturg nou”, Radio România Internațional, 17.02.2017, disponibil pe URL: https://www.rri.ro/ro_ro/o_scena_o_piesa_un_dramaturg_nou-2612088, accesat la 23.04.2020.

26. Oana Cristea Grigorescu, „Dramaturgia marilor speranțe”, în Olțița Căntec (coord.), *Teatrul și publicul său tânăr. Realități românești*, p. 91.

secțiuni (dramaturgie; scenaristică; publicistică teatrală; publicistică cinematografică) sau pot concura la toate cele de care sunt interesați. Pentru secțiunea de dramaturgie, participanții trebuie să trimită o piesă de maximum 30 de pagini, care să nu fi fost niciodată publicată sau jucată pe o scenă profesionistă.

c. Concursul de dramaturgie Corneliu-Dan Borcia

O altă inițiativă pentru stimularea dramaturgiei pentru publicul tânăr a apărut în 2018 la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț. Proiectul *MIC-RO Laborator de creație teatrală* urmărește implicarea activă a adolescenților în crearea unui spectacol de teatru, de la stadiul de idee până la premieră. Prima etapă a proiectului este concursul de dramaturgie contemporană *Corneliu-Dan Borcia*. Și aici există o restricție de vârstă, concursul adresându-se autorilor de maxim 35 de ani. Sunt așteptate propuneri de monodramă sau piese pentru două-trei personaje care abordează teme, personaje și situații ce se adresează categoriilor de public tânăr și foarte tânăr: 7-10 ani, 11-14 ani, 15-18 ani. Juriul, din a cărui componență fac parte și adolescenți, alege trei texte câștigătoare (pentru fiecare categorie de vârstă), care ulterior sunt montate de regizori tineri la Sala Studio Corneliu-Dan Borcia a Teatrului Tineretului. După selecția tinerilor regizori și a elevilor voluntari, urmează a doua etapă, care constă în producerea celor trei spectacole. În perioada de lucru la spectacol, asistenții de regie, asistentul de coregrafie, asistentul-dramaturg, asistenții de lumină, sunet, producție și promovare sunt adolescenți. Artiștii din proiect sunt, practic, dublați de adolescenți, care participă la tot procesul și oferă *feedback* permanent.

Piese de teatru câștigătoare la categoria „15-18 ani” ale celor trei ediții ale concursului desfășurate până acum sunt:

2018: *School feat. Cool* de George Cocoș

2019: *Ghid de supraviețuire* de Alexandra Bandac

2020: *98% (decizia corectă)* de Andreea Tănase

d. Rezidența de la Muzeul Literaturii din Iași

Începând cu anul 2018, printr-un proiect de colaborare între Festivalul Internațional pentru Publicul Tânăr Iași (FITPI), organizat de Teatrul Luceafărul, și Festivalul Internațional de Literatură și Traduceri (FILIT), organizat de Muzeul Național al Literaturii Române, se oferă în fiecare vară, după o selecție prealabilă, rezidențe de o lună pentru trei dramaturgi, cu scopul de a scrie un text de teatru care să aibă în vedere problematica adolescenței și a adultului tânăr. Criteriile de selecție sunt, potrivit organizatorilor, adecvarea la interesele și așteptările publicului tânăr, ineditul propunerii și modernitatea formulei dramaturgice. Textele scrise de dramaturgii selectați în timpul rezidențelor sunt prezentate în spectacole-lectură în cadrul Festivalului pentru Publicul Tânăr Iași și publicate în antologia *3 texte de rezidență pentru publicul tânăr* la Editura Timpul.

Textele rezultate în urma celor două ediții ale rezidenței sunt:

2018: *Nud urcând o scară* de Mihai Ignat
Îngropându-l pe Gupi de Andrei Ursu
Maimuța de porțelan de Selma Dragoș

2019: *Paradisul* de Andrei Crăciun
Viral de Bogdan Georgescu
Povești din curtea școlii de Olga Macrinici

e. Drama 5

O altă rezidență pentru dramaturgi, de data aceasta oferită de un teatru independent, este Drama5 de la Reactor de Creație și Experiment Cluj, proiect inițiat în 2016. Am ales să menționez și acest proiect deoarece, cu toate că nu există o tematică impusă pentru textele care vor fi scrise în timpul rezidenței, la Drama5 participă mereu autori foarte tineri, și implicit temele pe care le-au tratat vizează în mod direct publicul tânăr. Proiectul se adresează

tuturor autorilor dramatici, cu experiență sau fără, care își doresc să scrie o piesă de teatru cu sprijinul unui mentor și al unui grup de actori, regizori și dramaturgi din mediul teatral clujean.

La rezidențele de scriere dramatică participă în fiecare an cinci autori, selectați prin concurs. În cadrul rezidenței, acestora li se creează cadrul necesar pentru a căpăta o mai bună înțelegere a ceea ce presupune un text de teatru și a finaliza o piesă proprie: ședințe de lectură și *feedback* cu un mentor cu experiență (dramaturgul Alina Nelega), întâlniri cu actori, dramaturgi, regizori, producători, sprijin și încurajare pentru ducerea la bun sfârșit a ideilor lor. La finalul rezidenței, unul dintre cele cinci texte rezultate va fi montat la Reactor, iar celelalte patru vor avea câte un spectacol lectură. De asemenea, cele cinci texte sunt publicate într-un volum electronic pe site-ul LiterNet.ro și distribuite, alături de recomandări, către instituții și profesioniști din lumea teatrului, pentru a le spori șansele de a deveni spectacole. „Se caută autori cu o voce proprie, care au ceva de spus și cărora nu le este teamă să experimenteze, persoane deschise la *feedback* și care își doresc să cunoască și să colaboreze cu profesioniști din lumea teatrului“, scriu inițiatorii în anunțul de promovare.

Textele rezultate în urma rezidenței și care prin tematica abordată se adresează unui public tânăr, având potențialul de a sta la baza unui spectacol de teatru pentru adolescenți, sunt:

2016: *Trei piese scurte despre copii și adulți* de Ana Turos

2017: *Tragedie 2.1* de Ovidiu Cioclov

Love Me Tinder de Kata Gyorfi

2018: *Ce mi-a trebuit mie să chiulesc?* de George Cocos

Nu vorbim despre asta de Alexandra Felseghi

Pauze de respirație de Cornelia Iordache

2019: *Animalul ăsta care se rănește singur* de Teona

Galgoțiu

Gelateria de Adriana Creangă

f. EurOpinions

În 2017, Teatrul Național din Târgu Mureș, în parteneriat cu Teatrul 3G, au lansat concursul de dramaturgie EurOpinions cu tema „Tinerii în societate”. La concurs erau așteptate texte de maxim 2000 de cuvinte (pentru o scenă de maxim 15 minute), care explorează problemele tinerilor în societatea de astăzi și felul în care se raportează aceștia la realitatea din jurul lor. Concursul se adresa dramaturgilor tineri din România, cu vârsta între 18 și 35 de ani. Dintre textele recepționate în urma concursului, un juriu urma să aleagă șase texte care vor sta la baza unui spectacol produs la Sala Parking a Teatrului Național din Târgu Mureș.

Textele câștigătoare au fost *Dacă eram antilopă* de Petra A. Binder, *Tata ținea întotdeauna fața de Alexandra* Felseghi, *Luni* de Cornelia Iordache, *Eu – Extraterestru* de Vero Nica, *Corp delict* de Ioana Sileanu și *dincolo* de Elise Wilk. Cele șase piese scurte au stat la baza spectacolului-colaj *GEN.EU*, regizat de Olga Macrinici și Andi Gherghe, care a avut premiera în noiembrie 2017 la Teatrul Național din Târgu Mureș.

La începutul repetițiilor, cei șase dramaturgi câștigători au beneficiat de o rezidență de 7 zile la Târgu Mureș, timp în care au participat la primele repetiții, au avut contact direct cu echipa de creație a spectacolului, participând activ la luarea deciziilor în ceea ce privește montarea textelor scrise de ei. În aceeași perioadă, dramaturgii au condus ateliere de scriere dramatică pentru trupa de tineret a Teatrului Național Târgu Mureș – Guga Junior.

g. Workshop-uri

În cadrul programului *Vacanță de vară la Replika*, desfășurat la Centrul de Teatru Educațional Replika, au loc *workshop-uri* de scriere dramatică adresate adolescenților între 15 și 18 ani. Atelierele sunt coordonate de echipa Replika și de artiști invitați.

Înființat în 2018, DramAnima Center, un proiect al Teatrului Țândărică, este un laborator de dramaturgie contemporană ce are ca obiectiv promovarea colaborărilor artistice dintre publicul tânăr și mediul teatral profesionist ca instrument de cercetare și creație teatrală educațională. Printre altele, laboratorul constă în susținerea unei serii de ateliere de scriere dramatică. Potrivit proiectului, DramAnima Center își propune dezvoltarea sectorului de dramaturgie contemporană destinată publicului tânăr²⁷.

Un alt *workshop* de dramaturgie pentru adolescenți este organizat în cadrul festivalului Excelsior Teen Fest. De obicei, atelierul pornește de la o temă impusă (care este în același timp tema festivalului). Adolescenții participanți la atelierul de *creative writing* scriu texte care sunt apoi interpretate de participanții la atelierul de actorie și prezentate în secțiunea *Maraton* a festivalului.

În 2020, a fost inițiat un program de scriere dramatică pentru liceeni de către Teatrul Gong din Sibiu în colaborare cu Asociația Frilensăr.ro. Sesiunile de scriere creativă sunt coordonate de Daniel Chirilă și George Cocos, fiind adresate adolescenților între 14 și 18 ani. Proiectul este implementat în șase orașe din România – Constanța, Piatra Neamț, Ploiești, Râmnicu Vâlcea, Sibiu și Suceava – și își propune ca la final să cuprindă un volum de texte pentru scenă.

3.2. Texte pentru publicul tânăr din dramaturgia contemporană românească (1998-2018)

Un motiv des invocat de practicienii și teoreticienii teatrului românesc pentru faptul că subiectele din imediata realitate a adolescenților sunt încă prea puțin explorate pe scenele teatrelor este lipsa dramaturgiei autentice pentru publicul tânăr²⁸. Această accepțiune, la care se adaugă multiple

27. <https://www.teatrultandarica.ro/dramanima-center/>, accesat la 24.04.-2020.

28. „De mai mulți ani ne-am pus problema că nu există text pentru pre-adolescenți și adolescenți”. Această afirmație, făcută tocmai de un

ocazii în care critica de specialitate a scris despre așa-nu-mita *criză a dramaturgiei românești* și eternele dezbateri despre faptul că textele scrise de autori români nu-și găsesc mai niciodată locul pe scenele de teatru²⁹, a generat în timp o imagine nu tocmai conformă cu realitatea.

Se resimte într-adevăr nevoia creării de mai multe contexte care să favorizeze apariția unor texte noi pentru publicul tânăr – în special cadre de lucru în care dramaturgi să fie invitați să lucreze în teatre, alături de echipa artistică. Cu toate acestea, inițiativele prezentate în secțiunea anterioară a capitolului de față au reușit să producă o literatură dramatică inspirată din realitatea tinerilor de astăzi.

Demersul de față își propune să demonteze concepțiile existente: deși este loc pentru mai mult, dramaturgia românească, inclusiv cea pentru publicul tânăr, există și începe să fie din ce în ce mai vizibilă, cu precădere în teatrul independent, dar și în unele teatre de stat. În ultimii ani, au început să se comisioneze texte de către teatre, se produc multe spectacole după metoda *work-in-progress*, sunt promovate și susținute proiecte care au la bază texte românești contemporane. Încă din vremea dramAcum, existau dramaturgi realmente interesați să exploreze teme din realitatea tinerilor, cum este cazul Mariei Manolescu:

„Cred că pe puștani îi poți atrage alegându-ți o temă *cool*. Nu *cool* cu orice preț, dar trebuie să ai un fel de simț care îți spune care sunt temele momentului. Alegându-ți o temă de acest fel, poți să comunici ce ai tu de comunicat într-un mod mai de impact.”³⁰

Am ales pentru o foarte scurtă analiză 15 texte din dramaturgia contemporană autohtonă care ar putea sta

director al unui teatru pentru publicul tânăr (Călin Mocanu, directorul Teatrului Tândărică, intervievat de Oana Cristea-Grigorescu pentru volumul colectiv *Teatrul și publicul său tânăr. Realități românești*) nu este singulară și vine să întărească percepția existentă în general despre lipsa dramaturgiei pentru adolescenți.

29. De exemplu, pe platforma Yorick.ro există numeroase articole care deplâng așa-zisa „criză a dramaturgiei”

30. Ana Chirițoiu, Gruia Dragomir, „Interviu cu Maria Manolescu”, *Noua literatură*, nr. 10, 2007, p. 13.

oricând la baza unor spectacole adresate publicului tânăr – prin subiectele relevante, ancorate în cotidian, prin limbajul autentic și viu, prin potențialul de a implica publicul tânăr, prin curajul cu care sunt abordate teme considerate tabu acasă și la școală.

Textele analizate au fost scrise în ultimii 20 de ani – între 1998 și 2018 – și sunt foarte diferite, atât prin tematica abordată, cât și prin procesul de lucru. În ceea ce privește acest ultim aspect, piesele de teatru selectate pot fi împărțite în două categorii: texte scrise independent de un spectacol (și descoperite ulterior în urma unor concursuri) și texte scrise pentru un spectacol anume (de către dramaturg, de către un tandem regizor-dramaturg sau prin procese colaborative, împreună cu întreaga echipă de creație sau pe baza unor interviuri cu adolescenți). Câteva dintre aceste texte fac corp comun cu spectacolul pentru care au fost scrise și nu pot fi separate de acesta – prin urmare nu au putut fi analizate decât împreună cu respectivul spectacol, fiind chestionabil dacă ar putea sta la baza unei alte montări.

De-a lungul anilor, se poate constata în dramaturgia românească pentru publicul tânăr o mutare a centrului de interes dinspre texte care oferă perspective egocentrice, în care dramaturgul explorează ficțional experiențe proprii, spre texte în care în care autorul (sau echipa de autori) ficționalizează experiențele altora și vorbește în numele celor care n-au posibilitatea s-o facă. De asemenea, se observă în timp restructurarea noțiunii de auctorialitate în favoarea altor configurații.

Alegerea de față este, ca orice selecție, supusă subiectivității și nu își propune să panorameze întreaga literatură dramatică pentru publicul tânăr scrisă în ultimii 20 de ani. La selectarea textelor analizate, am ținut cont de mai multe criterii:

1. Pentru a exemplifica cât mai bine schimbările care s-au produs de-a lungul ultimelor două decenii în modul de a scrie pentru teatru am ales, pe cât a fost posibil, piese scrise în ani diferiți, de către autori diferiți, având la bază

metode de lucru diferite și care, prin subiectul tratat, sunt reprezentative pentru perioada în care au fost scrise. Excepție face autoarea Mihaela Michailov, prezentă în selecție cu două piese de teatru – alegerea fiind justificată de contextele diferite în care au luat naștere cele două texte, precum și de temele pe care le tratează.

2. Selecția de față își propune să identifice principalele trenduri care s-au impus de-a lungul timpului în dramaturgia pentru publicul tânăr și să panorameze varietatea de teme abordate: conflictul intergeneraționist, critica la adresa sistemului educațional, problema migrației economice și a copiilor rămași singuri acasă, delincvența juvenilă, consumul de droguri, suicidul, mamele minore, fenomene ca *bullying*-ul sau *revenge porn*-ul ș.a.

3. Am urmărit să selectez texte care la timpul lor au constituit o inovație, care prin temele abordate și prin stil au fost deschizătoare de drumuri și au apropiat dramaturgia românească pentru publicul tânăr de tendințele mondiale.

Toate textele din selecția de față au adus, la momentul scrierii/reprezentării lor, ceva nou în peisajul teatral românesc. Sunt texte care au forța de a reprezenta problemele acute cu care se confruntă tinerii, care le surprind lumile și care îi fac să reflecteze la ceea ce se întâmplă în jurul lor. Privite ca întreg, textele selectate nu numai că oferă o imagine amplă despre ce și cum se scrie în dramaturgia pentru publicul tânăr din România, ele creionează portretul mai multor generații de tineri pe parcursul a 20 de ani, fiind astfel niște mărturii ale timpului nostru.

Unele dintre texte au fost publicate – cele mai multe în volume electronice la editura Liternet. Altele însă riscă să se piardă. Poate că ar fi oportună publicarea tuturor într-o antologie. Toate textele analizate au fost montate în teatre din România (câteva și în străinătate) – cele mai multe o singură dată, altele au avut, pe scenele autohtone, maxim două-trei montări, cu toate că au potențialul de a suporta viziuni regizorale diverse. Ar fi timpul ca ele

să sărbătorească un *revival* pe scenele de teatru. Textele care urmează a fi analizate sunt, în ordinea cronologică a scrierii/montării lor:

Eu când vreau să fluier, fluier de Andreea Vălean (1998)

Îngerul electric de Radu Macrinici (2002)

Stop the Tempo de Gianina Cărbunariu (2003)

Elevator de Gabriel Pintilei (2004)

With a Little Help from My Friends de Maria Manolescu (2006)

New York, Fuckin' City de Peca Ștefan (2006)

Fermoare, nasturi și capse de Mihai Ignat (2007)

graffiti drimz de Alina Nelega (2010)

Familia Offline de Mihaela Michailov (2013)

Profu' de religie de Mihaela Michailov (2014)

Antisocial de Bogdan Georgescu (2015)

Disparația de Alexa Băcanu (2016)

School feat. Cool de George Cocos (2017)

Boys and Girlz de Sânziana Koenig (2018)

Foreplay de Ozana Nicolau (2018)

3.2.1. *Eu când vreau să fluier, fluier* de Andreea Vălean

„Vrem o valiză cu bani. Dolari. Și un elicopter. Nu negociem nimic”

O studentă la sociologie primește permisiunea de a realiza un studiu într-un centru de corecție pentru delincvenți minori. Cei selectați în acest scop de către conducere sunt Jupânul, Nepotul și Ursul. Tânăra încearcă să facă interviuri cu fiecare dintre subiecți, doar că lucrurile o iau razna. Cei trei o iau ostatecă pe studentă și îl lovesc pe gardian, se baricadează în sala de festivități și cer prin radio un elicopter și o valiză de bani care să-i ajute să evadeze, să fugă în America și să-și deschidă acolo un bar. Greșeala lor e că cer și de mâncare. Sfârșesc otrăviți, sub ochii studentei.

Prima ediție a concursului Dramafest a lansat pe piața teatrală un text atipic pentru sfârșitul anilor '90 în România – atât din punctul de vedere al temei abordate, cât și al stilului.

De asemenea, a fost pentru prima dată când în timpul repetițiilor la un spectacol³¹ s-a practicat un altfel de lucru cu textul, de tip *work-in-progress*, implicând participarea activă a autorului la construcția scenică³².

„Au rezultat două versiuni diferite, în care, pentru noi, Andreea a mai scris câte ceva, a mai tăiat ceva – am tăiat complet finalul așa cum a fost la Iași și am propus altceva. [...] versiunea a devenit foarte diferită față de cea de la Iași, și asta e tot timpul un lucru formator pentru autorul dramatic. [...] De aceea în Marea Britanie se și organizează rezidența anuală a câte unui autor dramatic în mai multe teatre. [...] Singura lui obligație este să asiste la toate fazele pregătirii unui spectacol și la toate fazele funcționării unui teatru. Pentru că scopul lui e ca la finalul anului să iasă din turnul lui de fildeș și să nu mai zică «stai, domnule, textul meu e literatură», ci să-și vadă într-adevăr textul ca un vehicul pentru spectacolul care e țelul final, totuși, al teatrului.”³³

Pentru a supraviețui, adolescenții-deținuți trebuie să se subordoneze codului nescris al închisorii și să respecte ierarhiile. Fiecare dintre cei trei deținuți pe care studenta îi alege pentru interviuri – Jupânul, Nepotul și Ursul – reprezintă câte o verigă din lanțul trofic al centrului de detenție. Este un micro-univers care reflectă în linii mari societatea românească. Despre Jupân, aflăm de la Gardian că este fiu de intelectuali și că e foarte inteligent, fiind un fel de *alpha male*. Nepotul „cântă frumos, are talent, a cântat și la

31. *Eu când vreau să fluier, fluier* de Andreea Vălean, regia Cristian Theodor Popescu, Teatrul Național Târgu Mureș, 1998.

32. Textul mai fusese montat la Teatrul Național din Iași, în regia Irinei Popescu-Boieru.

33. Cristian Theodor Popescu „Teatrul nu se mai poate face ca și cum nimic nu se întâmplă afară”, p. 11.

botezul domnului comandant”, el fiind din categoria celor care supraviețuiesc servindu-i pe alții. Ursul e codașul, are o inteligență redusă, vorbește greu, a fost închis pentru că a furat o căruță. Ierarhia din centrul de detenție este explicată și de Jupân:

„Noi suntem împărțiți în trei categorii. Prima sunt Jupânii. Regii închisorii. Regulăm tot. Toți mă respectă și la toți le e frică de mine. Am dreptul la patru sclavi maximul și nimeni nu sare la bătaie cu mine. Țsta e Urs. Îl bat toți, e sclavul Jupânilor. Le calcă, le spală, le face masaj, le face și alte lucruri. Cine vrea, îl ia de nevastă. Pe ăsta, la cât e de jegos, nu cred că-l vrea nimeni. El e nepot. Țștia nu se bagă. Nu fac afaceri, nu se bat, nu au sclavi.”

Cei din vârful lanțului trofic se bucură de aceste privilegii numai în spatele gratiilor. Odată ieșiți din închisoare, nu li se oferă nicio șansă de reabilitare, iar viitorul lor e compromis definitiv. „Când ies de aici, stau puțin și vin înapoi. Dacă nu, ăia care au împlinit 18 ani merg direct la pușcărie. Acolo le place, că învață meserie și au voie să fumeze”, rezumă Gardianul viitorul delincvenților juvenili, despre care spune că „nu mai au nimic bun în ei”.

Treptat, studenta reușește să le câștige atenția celor trei deținuți. Într-un moment de neatenție al Gardianului, Jupânul îi fură pistolul, îl ia ostatic pe el și pe studentă și cer un elicopter și bani ca să fugă din țară. Fiecare visează ce ar face după, iar visurile celor trei sunt naive și copilărești: „Mergem undeva la mare, în Mexic, în Rio. Stăm dezbrăcați pe plajă, bem ce vrem noi”.

Adolescenții-deținuți din *Eu când vreau să fluier, fluier* nu sunt niște brute. În spatele măștii de băieți duri, sunt doar niște copii care tânjesc după o viață normală, alături de părinți și poate de o viitoare familie. De exemplu, când vine vorba de planul naiv de a evada și a fugi în America pentru a-și deschide un bar, atât Jupânul, cât și Nepotul vor să-și ia cu ei familia:

„JUPÂNUL: O iau și pe mama la mine. O pun șef la bucătărie. Face mama o mâncare... O să-și lingă toți americanii degetele după varza cu carne pe care o face mama!

NEPOTUL: O să-mi chem toate rudele. Pe sor-mea mai mică o dau la școala de muzică. [...] Fac doi-trei copii, îi dau la școală, la cea mai bună școală din America! Să ajungă președintele Americii! Pe ăla mai mic îl trimit aici, să fie aici Președinte.”

Pentru cei trei deținuți, libertatea are culoarea cerului.

„JUPÂNUL: Ajungem în Germania sau în Italia, vedem noi, ne plimbăm puțin, vedem și noi lumea, ne luăm un BMW ultimul tip, cu banii pe care-i avem putem să ne luăm două-trei mașini...Ei, după aia ne facem acte false și plecăm în America! Știți că-n America nimeni nu-și spală chiloții! Îi cumpără, îi poartă o dată și-i aruncă! Acolo nu ne găsește nimeni. Eu îmi deschid un bar. Asta mi-am dorit întotdeauna. Un bar cu fete care se dezbracă. Fete frumoase, balerine. Și totul vopsit în albastru.”

În finalul emoționant, asistăm la un vis comun al tuturor: Jupânul a ajuns în America și a deschis un local denumit „Cerul albastru”, unde Nepotul cântă în fiecare seară, iar Ursul lucrează la bucătărie. În vis apar și Fata și Gardianul – astfel, înțelegem că există ceva ce ne leagă pe toți, indiferent de contextul social din care venim și de alegerile care ne-au influențat viața.

Odată cu *Eu când vreau să fluier, fluier*, în dramaturgia românească apare un tip de personaj ignorat până atunci – marginalul. Textul este deschizător de drumuri pe mai multe paliere. Pe de-o parte, aruncă o privire asupra unui fenomen până atunci ignorat în teatru – delincvența juvenilă, oferind o voce acelor care nu au posibilitatea să se facă auziți. Pe de cealaltă parte, *Eu când vreau să fluier, fluier* deschide calea pentru o dramaturgie profund conectată la real, din care metaforele sunt eliminate complet și în

care dialogurile sunt reduse la esență. Este o dramaturgie curajoasă, alertă, vie, despre aici și acum.

3.2.2. *Îngerul electric* de Radu Macrinici

„Într-o zi l-am întrebat pe tata care e patul în care m-au făcut și, după ce am aflat, m-am urcat cu picioarele pe saltea și m-am pișat în el până când au ruginit toate arcurile.”

Trei adolescenți debusolați (Geo, Alex și Ada) decid să se sinucidă. Se refugiază, cu un întreg arsenal de arme, pastile și funii, într-o cameră de hotel sordidă. Nu s-au hotărât încă asupra modului în care își vor pune capăt zilelor. După ce văd la televizor o știre conform căreia în România tocmai s-a promulgat pedeapsa cu moartea, hotărâsc să se omoare exact la ora la care va fi executat primul condamnat – un aurolac suspectat că ar fi ucis un politician care îl abuzase. Aurolacul nu se teme însă de execuția în direct, pe scanunul electric. E convins că îngerul său păzitor, „o ființă ca sticla, pentru că uneori vezi prin el, și care se hrănește cu fiole de cofeină”, îl va salva de la moarte. După ce văd la televizor un preot ortodox spunând că sinuciderea e rezervată doar celor care sunt destul de vinovați ca să merite o condamnare la moarte, Alex și Geo se hotărâsc s-o măcelărească pe Ada. Ceea ce și fac. În paralel, la televizor sunt intervievate diverse persoane în legătură cu opinia lor despre pedeapsa capitală. Din când în când, transmisiunea e întreruptă, pe ecran apărând un electrician care declară că va întrerupe curentul în toată țara pentru că statul român nu și-a plătit datoriile la compania de electricitate. Ceea ce și face, în final, salvând viața aurolacului. Și implicit și pe cea a lui Alex și Geo.

Piesa *Îngerul electric* de Radu Macrinici a fost scrisă în 2001 și prezentată mai întâi într-un spectacol-lectură în

cadrul Atelierului de dramaturgie al Teatrului Național Cluj, pentru a fi ulterior montată de Radu Afrim la Teatrul ACT³⁴.

Piesa are 20 de personaje, dar potrivit indicațiilor autorului, cu excepția personajelor Alex, Geo, Ada și Receptorul, toate celelalte apar în proiecții video înregistrate.

După cum observa Miruna Runcan, una dintre pânzele freatice cele mai constante care hrănește în subteran textele dramatice ale lui Radu Macrinici este legată de sfârșitul adolescenței³⁵. Nu e, de fapt, o temă, nici chiar o subtemă de adâncime, ci mai degrabă un teritoriu obsesiv de investigație, pe care autorul simte nevoia să-l reparcurgă.

Pe lângă faptul că lansează o dezbatere privind pedeapsa cu moartea, *Îngerul electric* este povestea unor tineri derutați, ale căror întrebări rămân de cele mai multe ori fără răspuns din partea societății. Astfel, singura soluție de a ieși din existența lipsită de perspectivă pe care o oferă societatea românească de tranziție, prin care încă mai bântuie stafia lui Ceaușescu, este sinuciderea. Tinerii aleg să moară pentru că „nu mai au chef”:

„GEO: Culmea e că tocmai nouă ne trece cheful de viață prea repede. Ca la un bairam cu băuturi amare.

ALEX: Asta pentru că nu știm să bem. Ne îmbățăm întotdeauna cu aperitivele. Celor bătrâni nu li se întâmplă niciodată.”

Față de societatea în care trăiesc, o lume haotică, în care fiecare se descurcă cum poate, acești tineri nu simt decât dispreț și nu uită s-o ironizeze cu fiecare ocazie:

„GEO: Eu chiar vreau să las ceva în urma mea. Vreau să diminuez șomajul în rândul fostei clase muncitoare. Am să-mi las creierii pe pereți, iar ei vor fi nevoiți să

34. *Îngerul electric* de Radu Macrinici, regia Radu Afrim, Teatrul Act 2002. Distribuția: Antoaneta Cojocaru, Bogdan Dumitrescu, Adrian Ștefan, Cristian Popa, Ovidiu Crișan, Elena Ivanca, Csirtina Cimbrea, Cătălin Herlo, Cristian Rigman, Angel Rusu, Adina Pop.

35. Miruna Runcan, „Energetic Macrinici LTD”, prefață la Radu Macrinici, *Îngerul electric*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2002, p. 3.

mi-i răzuie de acolo, neuron cu neuron. Astfel, se vor crea noi locuri de muncă, iar societatea va prospera.”

Închiși în camera de hotel, cei trei se descoperă unii pe alții, dar și fiecare pe sine însuși, în provocarea pe care și-au asumat-o. În același timp, privesc împreună, prin ecranul televizorului, la spectacolul grotesc al unei lumi îmbolnăvite de ură.

Îngerul electric oferă un portret al adolescenților români din anii '90: debusolați, lipsiți de perspective, de valori și de repere morale, ignorați de cei care ar trebui să-i sprijine, catalogați ca fiind impertinenți, superficiali și prost crescuți, părând indiferenți la tot ce e în jur și purtând mereu căști. Potrivit procurorului care apare la televizor, tinerii până în 30 de ani sunt mult mai dispuși să comită acte de violență, pentru că face parte din viața lor de zi cu zi. Obișnuiți cu violența cu care sunt bombardați zilnic prin știrile de la TV, lui Geo și Alex li se pare firesc să-și omoare prietena, pe Ada, care ascultă la căști casete cu liniște și salvează un fluture din WC.

„PROCURORUL: Până la absolvirea liceului, un puști e martor la mai mult de 13.000 de morți reale și 10.000 de scene de violență pe micul vostru ecran.”

Citate la aproape două decenii după scrierea lor, unele replici par neautentice și ușor forțate, pentru că personajele vorbesc mai degrabă ca niște adulți decât ca niște adolescenți. Expresii precum „marfă”, „cool”, „iar ai luat ecstasy” sunt strecurate în fraze pe care un tânăr nu le-ar rosti niciodată:

„GEO: Asta ca să știi și tu cu cine stai de vorbă, munte venusian de ignoranță ce ești.

ALEX: Părinții? Vreți să vă spun ceva? Pe mine părinții m-au iubit ca pe o prelungire a primei lor partide de amor. Aia meschină, scurtă și găfăită, ca o agonie, din care, până la urmă, am ieșit eu. De ce nu vreți să recunoașteți? Părinții ne-au iubit pe întuneric, în

taină, rușinați că existăm, uneori ne-au dat o palmă peste fund, alteori ne-au mângâiat și ne-au sărutat, așteptând să-i facem să se simtă bine, așa ca în prima lor noapte.”

În alte momente, umorul și sarcasmul sunt ușor forțate:

„GEO: Alex, nu deschidem și noi televizorul? Ne mai clătim ochii. E teatru. Îl las aici.

ALEX: Dă-l mai tare. Ah, e *Scaunele* de Ionesco.

GEO: De unde știi?

ALEX: Îți spun, dar numai ție: bunicul meu a avut o fabrică de mobilă.”

După ce o măcelăresc pe Ada cu o naturalețe care îți îngheață sângele în vene, cei doi băieți așteaptă execuția în direct a primului condamnat la moarte, pentru a-și pune capăt zilelor. Dacă ar fi să parafrazăm un slogan publicitar popular la începutul anilor 2000, pentru acești tineri viitorul nu sună bine. În momentul în care Alex și Geo vor să se sinucidă, un inger păzitor, deghizat în muncitor de la Electrica, taie firele de curent, pentru că statul român nu și-a plătit datoria față de companie. În mod ironic, viața celor doi e salvată tocmai de faptul că trăiesc în România. Ei mai primesc o șansă. Pe de-o parte, finalul arată că nu există cale de scăpare, pentru că nici să te sinucizi nu poți. Pe de alta – că mai există, totuși, speranță.

3.2.3. *Stop the Tempo* de Gianina Cărbunariu

„Am 23 de ani și viața mea e deja futută.”

România începutului de mileniu 3. Maria, Paula și Rolando sunt trei tineri de douăzeci și ceva de ani care nu prea își găsesc locul. Maria are trei joburi, dar tot nu reușește să ajungă la înălțimea așteptărilor părinților, Rolando visează să fie un DJ cool, asaltat de admiratoare, iar Paula se află într-o perioadă mai complicată a vieții ei: jobul

de copywriter a dezamăgit-o, așa că și-a dat demisia, iar iubita tocmai a părăsit-o. Destinele celor trei se intersectează într-o noapte în clubul bucureștean Space. E o noapte în care se va schimba totul: împreună, vor descoperi că o singură siguranță scoasă din panoul de comandă poate să oprească lumea pentru o vreme. Curând, cei trei devin dependenți de gestul lor de revoltă. Urmează alte cluburi din București și din țară, teatre, cinematografe, cluburi, McDonalds-uri. Până când Rolando și Paula sunt prinși în timp ce „acționează” la un mega-concert la Sala Polivalentă. La televizor, se spune că cei doi s-au speriat și s-au electrocutat din greșeală. Dar Maria e convinsă că știrea e falsă, fiind doar o încercare de liniștire a populației. Așa că iese în fiecare noapte prin cluburi și așteaptă un semn de la prietenii ei.

Textul *Stop the Tempo* a fost scris direct la scenă, pornind de la experiențele personale ale echipei de creație, pentru spectacolul cu același nume care a avut premiera în 2003³⁶. Creat din dorința puternică a unor tineri artiști de a spune lucrurilor pe nume, într-un mod direct, *Stop the Tempo* a devenit un manifest al unei generații revoltate. Textul vorbește despre oameni de azi, dintr-o lume de azi, cu un limbaj de azi, fiind extrem de autentic tocmai pentru că problematizează chestiuni care privesc o generație întreagă.

Numele personajelor (Maria, Paula, Rolando) sunt chiar numele actorilor pentru care autoarea a scris textul, aceștia dorindu-și să interpreteze personaje care îi reprezintă, care fac parte dintr-o lume pe care ei o cunosc foarte bine.

„Personajele pe care le interpretează au fiecare nume, însă nu și-l cunosc unul altuia. Am păstrat totuși numele actorilor pentru a diferenția cele trei voci, poate și pentru că multe lucruri mi-au fost inspirate

36. *Stop the Tempo* a fost montată la Teatrul Luni de la Green Hours, în regia Gianinei Cărbunariu, în cadrul proiectului *Teatru de consum*. Premiera a avut loc în decembrie 2003, distribuția spectacolului fiind alcătuită din Maria Obretin, Paula Gherghel și Rolando Matsangos.

chiar de ei, de problemele și gândurile lor la un moment dat.”³⁷

În textul compus din 16 scene care se succed rapid, sunt inserate poezii de Marius Ianuș, din volumele *Manifestul anarhist* și *Ursul din container*, publicate la Editura Vinea. În construcția poveștii, autoarea a optat pentru monoloage intercalate, ceea ce subliniază singurătatea și izolarea pe care o experimentează cele trei personaje.

Stop the Tempo problematizează debusolarea și lipsa de perspective a generației născute în apropierea anilor '80. Sunt tineri care și-au trăit copilăria în ultimii ani ai comunismului, plini de privațiuni. Revoluția i-a prins în primii ani de școală, iar adolescența și-au petrecut-o în haoticii ani de tranziție. Au experimentat într-un timp foarte scurt cum România a trecut prin transformări majore ca urmare a schimbării regimurilor politice. Asupra lor, școala și familia au exercitat constant presiunea succesului, care i-a încorsetat. Au absolvit o facultate-fabrică de diplome „pentru că așa trebuie”, iar acum, la puțin peste 20 de ani, sunt nevoiți să-și croiască o traiectorie prin hățișul unei Româнії guvernate încă de haos.

„MARIA: Am 27 de ani și o viață absolut penibilă, cu joburile mele, cu ai mei care mă călcau zi de zi pe sistem, cu toți ginecologii și avocații și businessmanii mei.

PAULA: Am 25 de ani și încerc să mă distrez și nu reușesc nici măcar să mă prefac că e vreun *fun* în toată chestia asta.

ROLANDO: Am 23 de ani și viața mea e deja futută. Și nu din cauza accidentului, ci pentru că nu mai găsesc nimic care să-mi procure un minim de plăcere adevărată. Am 23 de ani și n-am făcut nimic. Și nu cred c-o să fac vreodată ceva care să-mi placă.”

Tinerii simt că își pierd controlul într-o societate care impune tendințe și anihilează orice rămășiță de atitudine, în

37. Gianina Cărbunariu, *Stop the Tempo*, 2004, editura Liternet, p. 4.

care accentul e pus doar pe consum excesiv și pe goana către succes. Există doar două moduri de a face față: resemnarea (și implicit, acceptarea standardelor impuse de societate, lăsându-te purtat de un tempo nebun) sau revolta.

„ROLANDO: Dacă România ar fi conectată la un tablou mare de comandă, i-aș da pur și simplu foc.”

Lumea se învâрте într-un ritm halucinant, traiectoriile tale sunt trasate de alții, iar viața e ca o melodie tehno pe care ești obligat să dansezi frenetic într-un club la 5 dimineața. Tu ești cam derutat. Dar n-ai voie. Trebuie să fii *trendy*, trebuie să arăți bine, trebuie să te îmbraci după ultimele tendințe, trebuie să petreci minim opt ore pe zi la un job care în cel mai bun caz ți-e indiferent, alte două ore în trafic înapoi spre casă și altă oră în supermarket, printre rafturile cu 20 de tipuri de iaurt. Trebuie în permanență să-ți mulțumești părinții care îți spun că ai putea lua un exemplu de la Andreea Marin.

„MARIA: Mi-am luat trei job-uri, pentru că... mă rog, ai mei mi-au dat de înțeles că nu-și doresc în casă o ratată, ci o femeie de maxim succes, din aia care folosește Rexona *ultra dry* de dimineață până seara.”

În *weekend*-uri, trebuie să te faci praf și să te târăști din club în club, din *one-night stand* în *one-night stand*, în căutarea de senzații tari care să te scoată din inerție. Pentru că e *cool*. Sau pentru că e un mod de a uita că nu ești mulțumit de viața ta. Și pentru a uita, începi să consumi: jocuri pe calculator, *clubbing*, alcool, halucinogene, sex. Pentru că te plictisești. Iar sexul e un antidot la plictiseală. Iar dacă nu vrei să faci parte din gloata *cool* și fără personalitate care acceptă tacit regulile impuse de alții și n-are curaj să-și strige nemulțumirile, atunci singura soluție e să spui STOP. Să oprești ritmul.

„Simțeam că în generația noastră lipsește atitudinea directă, propriu-zisă, în sensul că toată lumea se plânge și este nemulțumită, dar nimeni nu face nimic.

Am vrut să realizăm un proiect care să vorbească despre tineri, dintr-o perspectivă generală. În piesă este vorba despre trei tineri care duc o viață «ok» la suprafață, adică au bani și serviciu (valorile esențiale ale societății capitalist-sălbatică: să ai bani, să fii «cool», să fii «trendy»...), dar la un moment dat își dau seama că se întâmplă ceva, nu mai merge și atunci se opresc să reflecteze... Presiunea exercitată de societate este foarte puternică. [...] Ei nu sunt teroriști, ci doar niște oameni care încearcă să pună niște întrebări foarte importante. Ceea ce reușesc ei este să «tragă de manetă», acest lucru este cel mai important³⁸.

Maria, Rolando și Paula se întâlnesc întâmplător într-un club și realizează că au ceva în comun: toți trei refuză conectarea la un ritm alert care nu îi reprezintă și se revoltă împotriva unui sistem care le îngreuează libertatea. Îi leagă dorința de a trage un semnal de alarmă, frustrarea lor e comună și cel mai important lucru pe care îl realizează e că nu sunt singuri. Decid împreună să taie siguranțele cluburilor, mall-urilor și cinematografelor pentru a acționa împotriva pasivismului generației lor.

„PAULA: Toți extracoolii ăștia, toți Made in Europe ăștia, toți băutorii ăștia de apă plată!!!”

Cei trei realizează că doar deconectarea mai poate ajuta:

„PAULA: Uneori mă gândesc că toată treaba asta cu deconectatul ne-au băgat-o chiar ei în cap. Pe bune. Păi, peste tot, pe unde te învârti, vezi și auzi numai asta: «Conectează-te! », «Abonează-te!», «Vino și tu!», «Click here!», «Trimite un sms!», «Join the big fucking party!». Și uite așa, de dimineța până seara, întruna, întruna... Până când unora le sare muștarul și zic: «Mai duceți-vă și-n căcat cu tot conectatul

38. Greta Harja, „Gianina Cărbunariu: Teatrul mi-a oferit șansa de a lupta pentru libertate”, Eva.ro, 2004, disponibil pe URL: <https://www.eva.ro/divertisment/vedete/gianina-carbunariu-teatrul-mi-a-oferit-san-sa-de-a-lupta-pentru-libertate-articol-6445.html>, accesat la 11.04.2010.

vostru. Ne-am săturat să ne tot conectăm. Ce-ar fi dacă ne-am mai și deconecta puțin?»”

Vor să dea un *shut down* și un *restart* societății în care trăiesc. Vor să-i impulsioneze pe tineri să reacționeze, vor să stârnească o revoluție. Vor să oprească zgomotul creat de muzica de club, de sloganurile publicitare de la TV, de soneriile telefoanelor mobile, de claxoanele din trafic. Vor să fie liniște. Iar în această liniște, vor ca cei din generația lor să înceapă să-și pună întrebări.

Iar prin gestul lor de a deconecta siguranțele, cei trei experimentează ceva ce s-a pierdut de mult, dar s-ar putea recăștiga: solidaritatea.

3.2.4. *Elevator* de Gabriel Pintilei

„Nu pot să fac dragoste, dar măcar poți să-mi povestești cum e. Cum e să faci dragoste?”

El are 18 ani. Ea, 18 fără trei săptămâni. S-au întâlnit în liftul unei clădiri părăsite, pentru a face sex. Doar că rămân blocați în ascensor. Ceea ce pare, inițial, un accident care se va remedia se transformă treptat într-o luptă pentru supraviețuire. Orele și zilele trec și nimeni nu le aude strigătele disperate, iar ei trec de la euforie la spaimă în fața morții. Cu toate că atmosfera e din ce în ce mai claustrotantă, cei doi nu-și pierd nicio clipă umorul și naivitatea adolescentină. Nici măcar atunci când realizează că vor muri și că liftul s-a transformat într-o închisoare-sicriu.

Inspirată dintr-un fapt real, piesa *Elevator* de Gabriel Pintilei a avut un traseu asemănător cu cel al textului Andrei Vălean, *Eu când vreau să fluier, fluier*: numeroasele montări din țară și străinătate au fost urmate de o ecranizare în regia lui George Dorobanțu, în 2008³⁹.

39. Pelicula, care îi are în rolurile principale pe Iulia Verdeș și Cristi Petrescu, a fost filmată în vara anului 2005, în liftul de marfă al Teatrului

Elevator s-a numărat printre textele câștigătoare ale concursului *dramAcum 2*, organizat în 2004. A beneficiat de un spectacol-lectură la Teatrul Foarte Mic din București, în regia Adrian Zaharia, fiind montat pentru prima dată în ianuarie 2005 la același teatru, în regia Adrian Zaharia, iar ulterior la Teatrul Luni de la Green Hours, în regia autorului⁴⁰.

În scrierea piesei, autorul a pornit de la un fapt real, care s-a petrecut în 2002 la Londra, și despre care a aflat din mass-media: cadavrele a doi adolescenți au fost găsite într-un lift după trei luni de când dispăruseră de acasă.

„Am început să scriu piesa *Elevator* brusc, sub impulsul unei inspirații de moment, în timpul unei petreceri zgomotoase, cu oameni pe care nu-i prea cunoșteam, într-o cameră strâmtă, în căminul UNATC. Vreme de jumătate de oră, sau opt pagini de caiet studentesc, pentru că pe vremea aia încă scriam de mână, nu la calculator, am înșirat începutul unei povești adevărate, ca în filmele americane, dar care în realitate s-a terminat nu foarte fericit. Doi puști de 18 ani din Londra, o fată și un băiat, se blocaseră în liftul unei clădiri, sediul unei corporații americane, în plin centrul capitalei. De la aventura lor, din anul 2002 și până în momentul în care am început să scriu cele opt pagini trecuseră 2-3 ani, și pentru mulți rămăseseră un fel de știre de la ora 5. Tot așa putea să rămână și mai departe, pentru că, la un moment dat, în plină petrecere, cineva m-a remarcat: «Shakespeare, haide bre, nu bei o țuică de la tata cu noi?», și a trebuit să mă conformez. Dar am aflat într-o zi de concursul *DramAcum 2* și, cum mai erau doar 4 zile până la deadline, am început febril să continui povestea,

Odeon. Premiera mondială a avut loc în martie 2008 la International Film Festival of Uruguay.

40. Premiera absolută a avut loc la Teatrul Foarte Mic din București, în regia Adrian Zaharia, cu Simona Popescu și Șerban Mihăluș. Spectacolul de la Green Hours în regia autorului i-a avut în distribuție chiar pe actorii care au jucat în film: Iulia Verdeș și Cristi Petrescu.

care mi se strecura de fapt în minte în fiecare oră din zi. Și, când trecuseră aproape 7 luni de la primul rând din piesă: «Mai bate! Mai bate! Trebuie să fie cineva!!!», am isprăvit-o și am trimis-o la concurs. Urmarea se știe: am câștigat, am perseverat cu ea, riscând să rămân autorul unei singure piese toată viața, am montat-o și eu și alții, și în țară și în străinătate, George Dorobanțu și Alexandra Păun au făcut-o lungmetraj, am câștigat premii și cu piesa și cu filmul și, sunt sigur, este doar începutul, pentru că fiecare a rămas măcar o dată în viață blocat în lift preț de câteva secunde și moare de curiozitate – ce-ar fi făcut înăuntru dacă secundele s-ar fi transformat în minute, minutele în ore și orele în zile.⁴¹

El are 18 ani. Ea, 18 ani fără trei săptămâni. Având nevoie de intimitate, vor să se retragă undeva departe de lumea dezlănțuită. Ea își minte părinții că doarme la o prietenă, iar părinții lui sunt mai permisivi: nu prea îi interesează unde își petrece nopțile. Cei doi ajung la marginea orașului, pe terenul unei fabrici dezafectate. Intră în liftul de marfă pentru a face sex, dar rămân blocați în interiorul acestuia. Nu au mâncare, nu au apă, nu au semnal la telefonul mobil. Disperați, bat în ușile liftului în speranța că îi va salva cineva. Nimeni din jur nu le aude țipetele. În depărtare se aud claxoane de mașini. Încercările lor disperate de a scăpa din lift sunt sortite eșecului. Ea își amintește că va împlini 18 ani peste câteva săptămâni. Probabil nu va mai apuca. Vrea să afle dacă el s-a culcat cu prietena ei. Aventura celor doi se transformă dintr-una superficială în una profundă și dureroasă. În doar câteva zile, ajung la o intimitate pe care n-ar fi avut-o niciodată. Dorm, se trezesc, le vin tot felul de idei cum să scape din lift. Aruncă o pătură prin aerisire, în casa liftului. Apoi aruncă telefonul, cu un sms către familia ei. Dacă jos e semnal la telefon, sms-ul va ajunge la destinație

41. „Comunicat de presă. Povestea *Elevator-ului*”, *LiterNet*, septembrie 2008, disponibil la URL: <https://agenda.liternet.ro/articol/7676/Comunicat-de-presa/Povestea-Elevator-ului.html>, accesat la 23.04.2020.

și vor fi salvați. Așteaptă. Nu se întâmplă nimic. Plâng și se isterizează împreună, se învinovățesc unul pe altul și apoi se împacă. Vorbesc despre orice – despre părinți, despre bacalaureat, despre facultatea la care vor să meargă, despre accidentele din copilărie.

Apoi li se pare că aud voci. Încep să delireze. Când își revin, decid să sărbătorească ziua ei de naștere în avans. Drept cadou, ea îi cere lui să-i povestească cum e să faci dragoste. Probabil că ea nu va apuca să trăiască asta. În dimineața zilei ei de naștere, el e aproape înconștient, iar ea a murit deja. Cu un ultim efort, el îi scrie numele pe perete, apoi moare și el.

Cei doi adolescenți din *Elevator* sunt reprezentanții unei generații debusolate. E generația care nu știe la ce facultate să dea, pentru că sistemul educațional nu este unul care te încurajează și te sprință să-ți găsești adevărata pasiune:

„EA: La drept, după aia am zis că la relații internaționale că-i mai de viitor, după aia a fost faza aia cu info și nu știu... Am zis că dau la mai multe și văd eu.”

Nici părinții nu au timp să-și sprijine copiii, sunt mult prea preocupați să facă bani și le oferă acestora mai degrabă lucruri materiale:

„EA: Maică-ta a fost în Italia?

EL: Da, la o fermă de găini. A stat vreo două luni.

EA: Și a venit cu bani?

EL: Vreo opt sute de euro, dar mai mult cu haine. Pantalonii ăștia-s de firmă. De la ea.”

E prima generație de adolescenți care beneficiază de progresul tehnologic. Doar că, de data asta, o simplă apăsare de buton nu mai oferă soluții. Pentru ei, a te afla într-o situație fără ieșire echivalează cu pierderea telefonului:

„EL: Vreau să plec. Vreau să ies. Vreau să fiu afară. Vreau să fie ca-nainte. E ca atunci când îți pierzi mobilul și te trezești prima dimineață după ce ți l-au furat și brusc îți dai seama că nu-l mai ai, că nu mai

poți să-l ții în mână, că nu mai poți să faci gesturi pe care le făceai înainte și pe care le făceai normal: să ții mobilul, să umbli la el, să dai bip, să îl pui pe masă, să îl vezi...”

Cei doi adolescenți trec de la euforie la disperare. Ceea ce la început pare o glumă proastă, iar apoi devine ceva cât se poate de neplăcut („mă roade în stomac ca înainte de teză”) se transformă treptat într-o luptă dramatică pentru supraviețuire, în spațiul claustrofobic al unui lift.

Construit din 18 scene scurte, *Elevator* este unul din rarele texte pentru scenă care reușește să creeze o atmosferă încă din timpul lecturii. Se citește cu sufletul la gură, replicile sunt simple, vii și se succed rapid, reușind să creeze un suspans de *thriller*:

„EA: Hai, pătura!

EL: Pătura!

EA: Se vede jos?

EL: Uită-te!

EA: E strâmtă gaura.

EL: E mai puțin de-o palmă. Nu se vede mare lucru.

EA: Își dai seama că atât cât se vede e altceva decât am văzut în șapte zile? E afară.

EL: Pătura.

EA: Uite.

EL: Trebuie s-o strângem subțire de tot și s-o îndesăm.

EA: Hai.

EL: Fă-o sul.

EA: Bagă.

EL: Împinge.

EA: Să nu se blocheze.”

EL și EA sunt când isterici, când tandri, se destăinuie, se tachinează, râd, urlă, se agață unul de altul, într-o dependență din ce în ce mai pregnantă de vocea și privirea celuilalt. În fond, cei doi nu sunt decât niște copii, dependenți total de părinți:

„EL: E ca o sperietură din aia de-ți fac ai tăi când ești mic într-un oraș străin și tu pleci de lângă ei de nebun și ei te lasă, ca să crezi că te-ai rătăcit și te caci pe tine de frică.”

Ea, după ce-i scrie mamei ei sms-ul în care cere ajutor, adaugă „te iubesc”.

Cel mai emoționant moment din text este însă atunci când, în apropierea zilei ei de naștere, ea îl roagă pe el să-i facă un cadou:

„EA: Știi, mă gândeam că cel mai frumos cadou de ziua mea ar fi să pot să fac dragoste, să văd cum e. Nu pot să fac dragoste, dar măcar poți să-mi povestești cum e. [...] Nu mai am timp. Murim.”

Este momentul dureros al acceptării morții și, implicit, al maturizării forțate. *Elevator* pornește ca o banală poveste de dragoste adolescentină: doi tineri simt nevoia să se izoleze, își mint părinții pentru a se întâlni, ajung undeva la marginea orașului unde pot fi singuri. Prin forța împrejurărilor, *Elevator* devine o poveste despre claustrofobie, disperare, eșec, spaimă, apropierea morții, dar în același timp despre intimitate, despre vise, despre frumusețea vieții.

3.2.5. *New York, Fuckin' City* de Peca Ștefan

„Suntem în România, prietene. Unde sistemul nu e făcut de puști sau pentru puști.”

Visul american al celebrului actor Laur a luat sfârșit. După ce iubita lui, tot actriță, îl părăsește pentru dramaturgul Peca, alături de care cuceriseră publicul american, Laur se întoarce acasă, la Târgoviște, fără să spună nimănui. Chiar de ziua lui, Laur decide să se împuște, doar că pistolul nu apucă să se descarce, fiindcă în peisaj intră doi liceeni, Adi și Irina. Adi, actor în trupa de teatru a liceului, îi spune că a fugit de acasă împreună cu iubita sa Irina. Cei doi îi cer ajutorul lui Laur pentru a se stabili la București,

departe de orașelul de provincie care nu le oferă, în opinia lor, niciun viitor. Discuțiile cu cei doi adolescenți îl fac în cele din urmă pe Laur să-și schimbe planurile. Iar Adi și Irina decid să rămână în orașul natal.

Abordate în piese ca *O stație, I Hate Helen, Ziua futută a lui Nils, Coolori, The Sunshine Play, Bucharest Calling*, inadaptarea tinerilor, ratarea în micile orașe de provincie, prăpastia generaționistă dintre părinți și copii și disperarea autodistructivă sunt teme recurente ale dramaturgiei lui Peca Ștefan, una dintre cele mai inovatoare și puternice voci din dramaturgia românească în prima decadă a anilor 2000.

În *New York, Fuckin' City*, montată în 2005 la Teatrul Luni de la Green Hours în regia autorului⁴², Peca vorbește despre dezorientarea unor adolescenți de provincie, al căror vis e să plece cât mai repede din micul oraș care nu le oferă nicio perspectivă de viitor și să se stabilească la București, un fel de El Dorado al succesului personal. Ca și alte texte ale lui Peca, *New York Fuckin' City* e plin de trimiteri autobiografice – în liceu, dramaturgul a fondat la Târgoviște, alături de actorul Laurențiu Bănescu, trupa independentă BLA, iar în facultate a beneficiat de o bursă de un an la New York University⁴³ – și de perspective autoreferențiale – se vorbește mereu despre personajul Peca. Despre acest personaj, o apariție recurentă în piesele autorului, acesta spune că e o chestiune de autoironie și că a vrut să creeze un fel de anti-erou⁴⁴. „Personajul ăsta, Peca, avea tot ce nu-mi doresc să am eu, l-am pus în multe situații compromițătoare, ușor penibile. A fost și o chestie de autopromovare.”⁴⁵ Însuși

42. Din distribuție fac parte Laurențiu Bănescu, Adrian Nicolae și Irina Ioniță.

43. Adam Popescu, „De la scenete cu scufite la teatru cu injurături”, *Evenimentul zilei*, 18.03.2008, disponibil pe URL: <https://evz.ro/de-la-scenete-cu-scufite-la-teatru-cu-injuraturi-796060.html>, accesat la 15.04.2020.

44. Iulia Popovici, „Măreția și ridicolul de a fi tânăr dramaturg. Interviu cu Peca Ștefan”, *LiterNet*, 11.02.2005, disponibil pe URL: <https://atelier.liternet.ro/articol/2127/Iulia-Popovici-Peca-Stefan/Peca-Stefan-Mare-tia-si-ridicolul-de-a-fi-tanar-dramaturg.html>, accesat la 15.04.2020.

45. Adam Popescu, *op. cit.*

dramaturgul afirmă că în piesa *New York, Fuckin' City* mai totul e luat din realitate, existând în text multe referințe ironice la adresa unor persoane reale din Târgoviște, dar și la unele situații din lumea teatrului românesc⁴⁶.

Ceea ce a adus nou *New York, Fuckin' City* este faptul că tratează un subiect foarte rar abordat până atunci: prăpastia care desparte, la începutul anilor 2000, diferitele generații de tineri. Pe de-o parte sunt copiii revoluției, care și-au petrecut o parte din copilărie în comunism și a crescut fără tehnologie, pe de cealaltă parte sunt copiii născuți în primii ani de libertate.

„LAUR: New York... Uite, până și tu vrei să pleci. Țsta e visul tuturor românilor.

ADI: Nu vreau să plec nicăieri.

LAUR: Sigur. Sigur. O pulă nu vrei să pleci. La prima ocazie, ai șterge-o ca o curvă.

ADI: Mai du-te-n pula mea, mă!

[...]

ADI: Oraș de căcat, unde totul se închide la opt.

LAUR: Oamenii sunt de căcat peste tot în România. E o țară de maneliști.

IRINA: Facem aceleași lucruri tot timpul la școală. E de super căcat. Atâtea chestii inutile.

LAUR: Puteți să plecați singuri. Adi știe unde e Bucureștiul. Cred că aveți niște bani la voi. Probabil o să vă ajungă două zile. Mergeți și convingeți-vă. Vă spun eu că o să vă întoarceți de bunăvoie acasă.”

Cu toate că pe Laur cel blazat și dezamăgit, proaspăt întors din „țara tuturor posibilităților”, îl despart doar câțiva ani de Adi și Irina, optimiști și pregătiți să schimbe lumea, între generația lui și cea a tinerilor liceeni este un hău adânc. Cu toate acestea, prietenia lor este posibilă.

„LAUR: Știi că o să sune ca dracu, dar... Vreau ca puștii ca voi să poată să ajungă oricând în New York... pentru

46. Iulia Popovici, „Măreția și ridicolul de a fi tânăr dramaturg”.

că nu e nicio diferență între voi și cei de acolo... Trebuie doar să fiți voi înșivă... Trebuie doar să credeți că...”

În plus, textul vorbește cu umor despre condiția actorului și critică sistemul teatral din România:

„LAUR: Într-o săptămână de la teatrul ăla prăpădit de pe strada 13 ne-au cumpărat direct ăia de la Moscoff Theatre. Plin Broadway! Peca, eu, Elena, plătiți cu sute de mii de dolari. Atunci ne-au dat și UNITER-ul în țară, că ăștia de la noi nu se prind decât după ce faci ceva afară că e ceva de capul tău.”

O altă problemă pe care *New York, Fuckin' City* o aduce în lumină este starea educației teatrale din școlile românești de la începutul anilor 2000: la cursurile de teatru se citesc doar texte clasice, trupele de teatru din licee, coordonate de obicei de profesori de limba și literatura română, pregătesc pentru serbările școlare sau pentru diverse festivaluri tot texte clasice, pe care elevii nu le înțeleg pe deplin și cu care nu se pot identifica. Textul atrage atenția asupra faptului că elevii au nevoie să interpreteze personaje apropiate de vârsta lor, care se confruntă cu probleme asemănătoare, și de un teatru viu, care vorbește despre azi:

„LAUR: Auzi, dar voi texte mai noi de Caragiale nu faceți?

ADI: Crezi că știe cineva mai mult de Caragiale în liceul ăla?

LAUR: Faceți și voi Peca. El e tot din Târgoviște. Se joacă în America. E la modă.

[...]

IRINA: Dar vreau și eu să joc în ceva care să îmi placă cu adevărat. Nu îl mai înțeleg pe Shakespeare. Nici măcar pe Caragiale. Tot ce facem este să ne maimuțărăm. Așa îl vede profa. Trebuie să exagerăm. Suntem caraghioși. Cică așa se juca pe vremea lor.”

New York Fuckin' City vorbește relaxat, cu zâmbetul pe buze, pe limba tuturor, despre dorința de evadare, despre

mitul succesului în Occident, despre blazare și resemnare, despre lumea elevilor de liceu exasperați de profesori și părinți, despre frumusețea de a visa. Care este însă viitorul adolescenților la începutul anilor 2000? Răspunsul blazat al lui Laur nu e tocmai optimist:

„LAUR: Fata aia cu țâțe mari e viitorul. Tipii de la bloc care spun numai glume proaste sunt viitorul. Analfabeții ăia de la fotbal sunt viitorul. Suntem în România, prietene. Unde sistemul nu e făcut de puști sau pentru puști.”

3.2.6. *With a Little Help from My Friends* de Maria Manolescu

„Eu nu știu să folosesc un pistol.
Caută pe Google!”

Un cort pe o plajă în Vama Veche, vara, noaptea târziu. Miki, Radu, Ada și Andi, o gașcă de liceeni, beau, fumează iarbă, sunt cool. Numai că Miki, șeful găștii, e supărat că iubita lui, Ruxandra, l-a părăsit și s-a cuplat cu Radu. Ruxandra n-a venit la mare, iar Miki hotărăște să se sinucidă. Pentru că vrea să-și protejeze părinții de ideea că fiul lor s-a sinucis, adolescentul inventează un joc: prietenii vor trage dintr-un pachet de cărți de joc și cine numerește asul de pică va trebui să-l omoare în zori. Recompensa – motorul lui Miki. Ei acceptă. Pe parcursul serii, Miki se răzgândește. Doar că e ucis din greșală de unul dintre prietenii săi.

With a Little Help from My Friends s-a numărat printre câștigătoarele concursului dramAcum din 2006 și a fost montată în același an de Radu Apostol la Teatrul Național din Iași⁴⁷. Piesa Mariei Manolescu vorbește fără menajamente despre adolescenții anilor 2000, o generație de neadaptată,

47. Din distribuția spectacolului fac parte actorii Corneliu Laur, Vlad Volf, Cosmin Maxim, Olimpia Melinte, Andreea Boboc și Cosmin Panaite.

blazați, plictisiți, care nu se regăsesc în posibilele scenarii de viață pe care și le imaginează societatea pentru ei.

Piesa portretizează o gașcă de prieteni, așa cum sunt sutele de gaști de liceeni care pleacă în vacanța de vară cu cortul în Vama Veche, fumează iarbă și beau votcă până la răsărit. Personajele reprezintă diverse tipologii de liceeni: Miki este rebelul cu motocicletă, Radu este băiatul bun, Andi este gay-ul ușor confuz, Anda este točilara-premiantă, naivă și ușor superficială, care își dorește să fie populară, iar Ruxandra e femeia-fatală. Relațiile din cadrul grupului sunt rezumate în felul următor:

„MIKI: Andi mă iubește pe mine. Și eu o iubesc pe Ruxandra. Și Ruxandra îl iubește pe Radu. Și Radu s-a culcat cu Ada.”

Sunt ei însă cu adevărat prieteni, sau e vorba despre un *fake*, despre niște relații de suprafață? Oare Miki i-a spus la un test atunci când le-a spus că unul din ei trebuie să-l omoare? Gestul lui nu e cumva un strigăt de ajutor pe care cei din jur n-au reușit să-l perceapă? De ce vrei să mori când ai toată viața înaintea? De ce vrei să mori când încă nu ai dat de griji, șomaj, impozite și rate la bancă? De ce vrei să mori când tu tocmai trăiești o perioadă despre care se spune că sunt „cei mai frumoși ani”? De ce ai vrea să mori împușcat de unul din prietenii tăi când de fapt nu ai probleme reale? Miki nu vrea să moară singur, pentru că îi este teamă de singurătate. La vârsta adolescenței realizezi pentru prima dată că trăim într-o lume în care suntem, de fapt, singuri. Gestul său e un semn al blazării simțite de generația sa:

„MIKI: Nu știu... cred că mi s-a pus pata... nu știu, mă plictisesc. Oricum, viața e de căcat. De mega căcat. [...] Am citit, am fumat, am băut, am futut. Nu vreau să merg în America. Nu vreau să muncesc. Nu vreau să mă înșor și să produc pokemoni. Nu vreau casă și mașină.”

La 16-17 ani, nu prea faci distincția între viață și moarte, nu-ți dai seama pentru ce merită să mori. La această vârstă,

orice sentiment este atât de puternic, încât moartea pare că e singura care rezolvă tot. Miki alege să moară pentru că trăiește într-o lume a presiunilor. Ca să fii bine văzut în societate, trebuie: să iei bacul, să faci o facultate, să-ți găsești un job, să te căsătorești, să faci copii. Sunt lucruri pe care trebuie să le „bifezi”, iar orice abatere de la aceste norme impuse de societate atrag sancționarea celui care nu le respectă. După liceu, te așteaptă o viață previzibilă, cu credit la bancă, 21 de zile de concediu de odihnă și opt ore de muncă pe zi. E o viață pe care adolescenții nu și-o doresc și de care nu sunt curioși. Ei vor să fie altfel, dar în același timp știu că nu vor reuși, iar atunci aleg să moară. *Nu trebuie* devine *nu vreau, nu am, nu sunt. Nu am CV, nu vreau copii, nu fac nimic nou* – acestea sunt caracteristicile generației portretizate de Maria Manolescu. Prin sinucidere, Miki vrea să plece dintr-o lume care e din ce în ce mai *fake*.

În noaptea fatidică, nemaiaivând nimic de pierdut, Miki își împinge prietenii la mărturisiri. Ada vrea cu orice preț să scape de virginitate și pare să-l prefere pe Andi. Andi e gay și e îndrăgostit de Miki. Radu ține la Miki, dar e hotărât s-o păstreze pe Ruxandra. Scenele cu fiecare prieten arată că, de fapt, toți au tras cartea. Speriat de iminența morții și nevrând să rateze o ultimă experiență, Miki se hotărăște să facă sex cu Andi, dar sunt întrerupți de venirea surpriză a Ruxandrei. Între timp, Ada s-a culcat cu Radu, așa că Ruxandra, pe de-o parte supărată pe Radu, pe de alta impresionată de decizia lui Miki, se hotărăște să se întoarcă la el, dar cu o condiție: să renunțe la planurile de sinucidere. Dar Radu nu vrea să renunțe atât de ușor la Ruxandra. În învălmășeala creată, cineva apasă din greșeală pe trăgaci și îl împușcă mortal pe Miki.

Singurul lucru care nu e *fake* este moartea. Cu toate că ea, până la urmă, survine accidental (pistolul se descarcă din greșeală) și e tratată de Miki în glumă, ultima sa replică fiind: „Un fleac, m-au ciuruit!”.

În spatele tipologiilor, adolescenții din *With a Little Help from My Friends* sunt oameni fragili, încă în formare,

aflați în căutare de sine, încă nesiguri pe ei. Tocmai această latură emoțională salvează personajele din anonim și le face credibile.

3.2.7. *Fermoare, nasturi și capse* de Mihai Ignat

„Ultima dată când ne-am văzut, n-am știut că va fi pentru ultima oară.”

Trei tineri, Paul, Cris și Ana, cândva prieteni foarte buni, se întâlnesc pentru prima dată de la moartea unui prieten comun. Fostul iubit al Anei, Eugen, a ales cu un an în urmă să-și pună capăt zilelor. Vizibil afectați de moartea lui Eugen, cei trei tineri încep să-și pună tot felul de întrebări, fac tot felul de scenarii, se învinovătesc reciproc și emit judecăți care ar putea explica decizia dramatică a lui Eugen. După mai multe dispute verbale și învinovățiri din toate părțile, cei trei își dau seama că nu pot ajunge la dezvăluirea misterului legat de moartea prietenului lor.

Despre problema delicată a sinuciderii în adolescență vorbește și piesa *Fermoare, nasturi și capse* de Mihai Ignat. Textul a fost nominalizat în 2008 la concursul „Cea mai bună piesă românească” organizat de UNITER, a beneficiat în același an de un spectacol-lectură la Teatru 74 din Târgu Mureș și a fost montat în 2011 la Suceava, în regia lui Claudiu Pușcău. Preocupările dramaturgului legate de tema adolescenței s-au concretizat și în *Trans sau toți privesc înainte* (pe subiectul acceptării într-o gașcă de puștani a unei fete catalogate drept „tocilară”) sau *Recviem pentru un iepuraș* (text inspirat dintr-un fapt real despre un adolescent de 14 ani care angajează un ucigaș profesionist să-i omoare părinții).

Special la *Fermoare, nasturi și capse* este că vorbește, mai profund decât alte piese care tratează adolescența, despre prietenie. Se spune că cele mai trainice relații de prietenie se nasc în anii adolescenței – dar oare este prietenia

Anei, a lui Cris și a lui Paul destul de puternică pentru a rezista șocului sinuciderii lui Eugen? La un an după moartea prietenului lor, cei trei adolescenți constată singuri că nu mai sunt aceiași, că evenimentul nefericit i-a modificat, i-a maturizat înainte de vreme:

„ANA: Nu m-a prevenit, nu m-a amenințat. Pur și simplu a făcut-o. Ultima dată când ne-am văzut, n-am știut că e pentru ultima oară.

CRIS: Trebuie să știi cum e: ai vrea să faci ceva, orice, și nu poți. În cazuri de-astea, te poți da cu capu' de zid, poți să jefuiești o bancă, poți să omori un om, și tot nu ajută.

ANA: E ca și cum te-ai despărți de cineva fără să știi că e o despărțire.”

Cei trei reacționează diferit la trauma pe care au trăit-o împreună. Paul caută indicii, pune zeci de întrebări, dă vina pe Ana pentru sinuciderea lui Eugen, de care ea se despărțise la scurt timp înainte de tragedie, bănuind-o de o relație ascunsă cu Cristi. Pe de altă parte, Cristi o apără pe Ana și-l învinovățește pe Paul pentru moartea lui Eugen. Apoi în discuție apare problema unei brichete pe care Ana i-a dăruit-o lui Eugen drept cadou de despărțire. Aparent, Eugen a lăsat bricheta într-o cutie pe care a scris *Pentru Cris*, iar bricheta a ajuns la Cris, care a descoperit că pe ea era gravat *Cu drag..., lui Paul*. Cei trei încep să se întrebe cine a gravat pe brichetă și, dacă a făcut-o Eugen, ce mesaj a vrut să le transmită. Discuțiile în contradictoriu sunt mereu detensionate de momente de umor:

„PAUL: Apropo de găuri: te-ai gândit vreodată câte găuri are un om? [...] Fii atent: e vorba de gură, deci unu, două nări, deci trei, urechi, cinci, anus, șase, sex, șapte. Ei, acum apar problemele: ochii. Ochii îi putem considera găuri? Practic, nu. Eu așa zic. Tu ce zici? (pauză) Tehnic vorbind, ochii nu sunt găuri. Deși unii zic că sunt. Adică prin ei intră lumina în cap. Deci sunt, într-un fel, niște găuri... (pauză) Bun,

să punem și ochii – am ajuns la nouă. (pauză) Dar unii pun și buricul.”

Cei trei adolescenți nu au curaj să spună lucrurilor pe nume și parcă încearcă să se evite unii pe alții în fiecare moment. Le e foarte greu să vorbească despre Eugen, întrebările dureroase sunt ocolite într-un slalom iscusit, iar discuțiile serioase sunt de fiecare dată deturnate de momente în care protagoniștii se întreabă dacă ar trebui să existe chelneri la McDonalds, ce ar trebui să faci dacă îți sună telefonul atunci când ești pe toaletă, dacă gemenii chiar pot face schimb între ei, dacă la geacă de piele se potrivesc cel mai bine fermoarele, nasturii sau capsele sau dacă ar trebui să fie interzisă prin lege mustața la femei. Într-un final, ajung la concluzia că „e mult mai ușor să fii superficial” și e mai dificil să fii profund, „pentru că profunzimea nu face bine la stomac”. Printre replicile aparent banale se strecoară, aproape insesizabil, o doză mare de naivitate și candoare. În cele din urmă lucrurile degenerază și toți cedează nervos după ce constată că nu pot ajunge la dezvăluirea misterului prilejuit de moartea prietenului lor. În final, cel mai marcat este Cristi. Rămânând singur și gândindu-se la întâmplările din ultima perioadă, decide că a venit momentul să se bucure de viață:

„CRIS: Vreau să călătoresc în toată lumea. Vreau mulți bani. Dar și să mă distrez. Vreau... Doamne, câte vreau! Vreau... vreau să cerșesc la colț de stradă timp de o zi, vreau să ating o mie de kilometri pe oră, vreau să cer cu voce sigură și fără să clipesc cel mai mare diamant din lume la băcănia din colț, vreau să ating o vedetă de cinema, vreau să călătoresc o zi întreagă printr-o pădure de mesteceni, vreau să văd Himalaya, Marele Zid Chinezesc, Turnul Eiffel și Taj Mahalul, vreau să fiu natural, vreau să învăț limba portugheză, vreau să fac autostopul, vreau să călăresc un ponei, un butoi și acoperișul unei case, vreau să fac pipi în toate mările și oceanele, vreau să dansez

sirtaki în Grecia, vreau să mănânc supă de broască țestoasă la Paris, vreau să filmez canguri în Australia, vreau înghețată de fistic, vreau miere în cafea, vreau o cagulă neagră pentru momentele când sunt trist, vreau compot de piersici, vreau să nu mai gătesc niciodată, vreau să țip până se sparg toate geamurile, vreau să omor gândaci, vreau să fac dragoste în fiecare zi, vreau concediu până la pensie și dincolo de ea, vreau mure. Da, vreau mure.”

3.2.8. graffiti.drimz de Alina Nelega

„Nu vreau să fac riduri. Nu vreau să îmbătrânesc. Nu vreau să ajung ca ei.”

Șapte adolescenți (Cristina, Dana, Sorin, Cipri, Tibi, Alin și Fatacarefuge) se întâlnesc într-o seară după blocurile unui cartier marginal dintr-un oraș oarecare. La nici 18 ani, fiecare se confruntă cu probleme: Cristina e nevoită să aibă singură grijă de bunica bolnavă de Alzheimer, Dana și Cipri suferă de dorul părinților plecați în străinătate, Sorin visează să deseneze graffiti pe zidurile din New York, dar pentru asta trebuie să facă rost de bani, Tibi are o mamă alcoolică, Alin are părinți divorțați și visează să devină dansator, iar Fatacarefuge trăiește împreună cu mama ei depresivă, din pensia bunicului, pentru că tatăl e în pușcărie.

Alina Nelega a scris piesa *Graffiti. Fotografii de familie* în 2006, spectacolul fiind jucat cu o distribuție de elevi de liceu la Teatrul pentru Copii și Tineret Ariel din Târgu Mureș. Cei șapte liceeni din distribuția spectacolului s-au întâlnit timp de zece săptămâni în cadrul unui atelier de dramaturgie condus de Alina Nelega, multe din ideile și povestirile lor regăsindu-se în versiunea finală a textului. Piesa a mai fost jucată cu succes și de alte trupe de liceeni din țară. Ulterior,

autoarea avea să modifice textul, incluzând în distribuție și personaje adulte. *graffiti.drimz* a avut premiera în 2010 la Teatrul Odeon din București, în regia autoarei. Piesa vorbește într-un limbaj viu și extrem de actual despre subiecte dure-roase: sentimentul de abandon pe care îl resimt copiii cu părinți plecați la muncă în străinătate, traumele adolescenților martori la scene de violență domestică, drama pe care o trăiesc unii tineri după divorțul părinților, singurătatea pe care o simt deseori chiar și copiii care provin din familii „normale” din cauza comunicării deficitare cu părinții lor. *graffiti.drimz* este o piesă despre părinți și copii, o poveste dintr-un cartier postcomunist compusă din destinele intersectate ale unor adolescenți de la începutul anilor 2000. Forțați să se maturizeze singuri, le e frică de viitor („Măine e un fel de ieri mult mai periculos, ca un animal cu multă blană și o gură uriașă plină de dinți”), iar atunci când și-l imaginează totuși îl văd oriunde, numai nu în România.

„CIPRI: N-am probleme, fiindcă n-am părinți. Adică am părinți, dar ei sunt în altă parte. Sunt ocupați să aibă grijă de viitorul meu.

CRISTINA: Nu-ți pasă de viitorul tău, urlă tata când vrea să-mi facă educație, adică aproximativ o dată pe săptămână, duminică dimineța. Așa e, nu-mi pasă. Nici de părinții mei nu-mi pasă, nici de părinții părinților mei. Nu dau doi bani pe Ștefan cel Mare, nici pe Eminescu. Nu-mi pasă nici de comunism, nici de capitalism. Nu-mi pasă nici de țara asta. Nu dau doi bani pe Europa. Pur și simplu nu-mi pasă.”

Ca un album foto, piesa prezintă 13 instantanee din viața unor adolescenți ale căror legături sunt mai degrabă accidentale, dar ale căror destine se intersectează printre blocurile unui cartier. O fată cu o mamă alcoolică aleargă în fiecare zi doar ca să uite tot. Doi puști ai căror părinți sunt plecați la muncă în Spania au grijă de bunica lor bolnavă de Alzheimer. Un tânăr gay crescut într-un mediu familial violent este nevoit să-și ascundă orientarea sexuală. Un

geniu matematician al școlii vrea s-o impresioneze pe fata de care e îndrăgostit pictând graffiti pe zidurile cartierului. Adolescenții se simt singuri și încearcă să-și găsească un refugiu. Unii se refugiază în lumea drogurilor, alții pictează pereți în căutare de adrenalină, alții aleargă în jurul blocului și alții visează cu ochii deschiși la un viitor mai bun. Cu toții sunt debusolați, încrâncenați, rătăciți. Vor să evadeze (din țară, din casa părinților, din viață). Excesiv de ambițioși, părinții își proiectează în copiii lor visele neîmplinite și îi forțează să facă anumite alegeri, chiar dacă aceste alegeri nu se potrivesc neapărat cu ceea ce-și doresc copiii. Iar pentru copii, cel mai mare coșmar e să ajungă ca părinții lor.

„CIPRI: Taică-tu le zice la toți că le ai cu calculatoarele, că ești bun la mate și o să ajungi ceva în viață, nu ca el.

CRISTINA: Nu vreau să merg la lucru, să plătesc facturi, să am șefi, să port ochelari, să am un bărbat gras și care pute și să am copii cu el. Copii urâți, mici și grași ca el, care să-mi ceară tot timpul ceva. Nu vreau să fac riduri. Nu vreau să îmbătrânesc. Nu vreau să ajung ca «ei». De aceea iau pastilele astea. Sunt împotriva bătrâneții. Împotriva umilinței de a fi bătrân, urât, gras, neputincios.”

Pentru că refuză să accepte un viitor previzibil cu serviciu de 8 ore pe zi, rate la bancă și un soț care o bate, Cristina alege să „evadeze” din cartierul de blocuri prin sinucidere, pentru că pare a fi unica soluție. Spre deosebire de ea, Alin și Cipri au găsit alt remediu: visează cu ochii deschiși. Pentru că suferă din cauza lipsei părinților, Cipri visează ca familia lui să se reunească. Planul lui e în felul următor: va pleca și el să muncească în străinătate, iar după ce va strânge suficient de mulți bani se va întoarce, cu tot cu părinți. Iar Tibi, care provine dintr-o familie destrămată, își dorește ca pe viitor să umple acest gol.

„CIPRI: Pe urmă venim înapoi toți, ne facem o casă mare cu vreo cînșpe camere, ne luăm mașini și îmi

deschid și eu o afacere. O să mergem cu toții la Selgros la sfârșit de săptămână. Și o să venim acasă cu multe plase pline, de-abia o să le putem căra. Mama o să-și cumpere, în sfârșit, toate felurile de detergenți și perii de curățat, ca să aibă. Și o mașină de spălat vase. Visul ei. Și viața noastră o să fie iar frumoasă, ca atunci când eram mici și tata ne ducea la cumpărături. O să fie ca un fel de Crăciun. Un Crăciun fără sfârșit. TIBI: Am să mă însor tânăr și am să fac doi copii. O să avem o casuță la munte și o să schiem toți patru. Adică eu, ea și cei doi copii ai noștri: Darina și Felix. Nu sunt nume autentice, nici românești, nici ungurești – dar astea-mi plac mie. Felix o să fie campion la *snowboard*. Pe soția mea o s-o cheme... Karina. Îmi place numele ăsta. Nu cunoști o fată pe care s-o cheme Karina? O iau de nevastă. Eu am să fac gulaș, curățenie, am să duc copiii la școală. N-am să plec în delegație. Ea nu trebuie să facă nimic. Decât să fie singura mea bucurie.”

În finalul piesei, aflăm că pe „Fatacarefuge” o cheamă, printr-o coincidență bizară, tot Karina. E începutul discret al unei povești de dragoste, pentru că și dragostea e un refugiu, poate cel mai frumos dintre toate – în esență, *graffiti*. *drimz* este despre nevoia de a fi iubit.

3.2.9. Familia Offline de Mihaela Michailov

„Dă-mi părinții înapoi,
Spanio, mi-e dor de amândoi,
Să vadă copii-n clasă
C-am și eu părinți acasă.”

Crista, Vice, Dodi și Tonto sunt lăsați, împreună cu bunicul lor în scaun cu rotile, în grija fratelui mai mare, Tibi. Părinții lor sunt plecați la muncă în Spania, de unde le trimit din când în când pachete cu mașinuțe electrice, cărți

cu povești și CD-uri cu Shakira. În timp ce își așteaptă cu nerăbdare părinții să vină acasă, frații trec prin peripeții și obstacole pe care trebuie să le depășească singuri. Tibi, fratele cel mare, nu mai face față situației și se sinucide. E doar una din cele sute de mii de familii Offline din România, în care copiii cresc departe de părinți și sunt forțați să se maturizeze timpuriu.

În 2007, când Mihaela Michailov a început să scrie *Familia Offline*, preocuparea pentru un teatru care să integreze problemele cu care se confruntă adolescenții era aproape inexistentă în România. Autoarea a fost una dintre primele care a identificat o nevoie stringentă de a include în repertoriul teatrelor spectacole pe teme relevante pentru publicul tânăr, preocuparea pentru universul copiilor și adolescenților regăsindu-se în cele mai multe dintre textele ei. Ideea pentru a scrie *Familia Offline* i-a venit după ce a văzut mai multe materiale TV despre situația copiilor cu părinți plecați la muncă în străinătate:

„În 2007 am văzut la televizor un reportaj în care câțiva copii făceau socoteli. Scriau pe un caietel cât au de plătit pentru diverse produse: lapte, pâine, ouă, brânză. La un moment dat, unul dintre ei a zis: *mama se întoarce când termină de cumpărat aerul*. Inițial n-am înțeles ce voia să spună. După câteva minute a explicat: mama mea se întoarce acasă când termină de cumpărat aerul condiționat. Era vorba de o familie de copii ai căror părinți erau plecați de 3 ani în Spania. Fratele mai mare și o mătușă aveau grijă de ei. La scurt timp, am văzut un reportaj despre un băiețel care se sinucisese pentru că nu reușise să vorbească timp de 4 zile cu mama lui. Îi lăsase un bilețel: *mamă, să știi că am fost cuminte*.”⁴⁸

48. Mihaela Michailov, „Fiecare copil are o poveste de spus”, în Mihaela Michailov, Radu Apostol (coord.), *Teatrul educațional. Jocuri și exerciții*, București, Centrul Educațional Replika, 2013, p. 6.

Inițial doar un monolog relatat de personajul Crista, o fetiță de 12 ani, textul a trecut prin mai multe variante de lucru și stadii de dezvoltare a personajelor. Ulterior, în urma discuțiilor cu regizorul Radu Apostol, personajului i s-a adăugat o întreagă familie – copii cu vârste de la 5 la 11 ani, de care avea grijă fratele lor mai mare și bunicul bolnav. Textul se bazează pe o serie de interviuri cu copii ai căror părinți au plecat la muncă în străinătate și a fost dezvoltat în cadrul unei serii de ateliere cu elevi ținute de Mihaela Michailov și Radu Apostol la Școala nr. 55 din București.

Familia Offline este unul dintre primele texte din dramaturgia românească care abordează problematica efectelor migrației economice asupra societății, analizând modul în care relațiile de familie sunt influențate de transformările politice. În șapte scene scurte sunt prezentate frânturi din viața unei familii numeroase în care copiii, rămași singuri acasă după ce părinții au plecat la muncă în Spania, sunt lăsați în grija fratelui mai mare, împreună cu un bunic care trăiește în lumea lui.

În prima scenă, copiii trebuie să facă față unui incendiu după ce unul dintre ei uită cartofii congelați pe aragazul aprins, în a doua scenă cei mici refuză să se trezească pentru a ajunge la școală, a treia scenă urmărește reacțiile copiilor când sosește un pachet din Spania, de la părinți, în a patra scenă Crista are menstruație pentru prima dată, în scena a cincea Tibi află că Tonto și Vice chiulesc de la școală de mai multă vreme, în scena a șasea Dodi își dă foc din greșală și frații săi încearcă să-i vindece arsura ungându-l cu iaurt, iar în ultima scenă Tibi dispare, lăsând în urmă câte un bilețel de adio pentru fiecare membru al familiei. În bilețelul destinat mamei, Tibi a scris: „Mamă, au fost cuminti”. Exact ca băiatul din reportajul TV văzut de autoare, băiat care s-a sinucis de dorul părinților.

Familia Offline nu este doar povestea lui Tibi și a fraților săi, ci povestea sutelor de mii de copii care trăiesc cu unul sau cu ambii părinți plecați la muncă în străinătate, îngrijiți de un frate sau o soră mai mare, de bunici sau de rude, e

povestea sutelor de copii pe care dorul de părinți i-a adus în situația de a recurge la gesturi extreme.

„Am scris *Familia Offline* pentru că am vrut să vorbesc despre realitatea unei copilării de risc maxim. O copilărie care iese din Țara Minunilor și intră în zona de pericol extrem a țării celor singuri. E copilăria unui număr din ce în ce mai mare de copii care trăiesc astăzi în România.”⁴⁹

Pe umerii lui Tibi, care abia a devenit major, apasă o responsabilitate imensă: pentru că părinții sunt plecați în Spania, este nevoit să preia el rolul de părinte și să le poarte de grijă fraților săi Crista (12 ani), Vice (14 ani), Dodi (5 ani) și Tonto (7 ani), dar și bunicului senil, aflat în scaun cu rotile.

Trebuie să asigure traiul familiei muncind la o benzinărie, să stingă incendii, să-i convingă pe frații săi Vice și Tonto să nu renunțe la școală, să își îngrijească bunicul și să ascundă față de autorități faptul că are în grijă cinci persoane – altfel, frații săi minori riscă să fie instituționalizați. Bunicul, al cincilea copil al familiei, trăiește în lumea lui, iar copiii ajung să își asume roluri de părinți, având grijă de frații lor mai mici. Se trezesc cu responsabilități majore cărora încearcă să le facă față și caută soluții pentru a depăși obstacolele. Din când în când, pe adresa familiei sosesc pachete de la părinți, iar cadourile devin obiecte de compensație ale absenței acestora. Nici școala nu le oferă o soluție pentru problemele cu care se confruntă. Colegii îi ironizează, iar profesorii nu par preocupați să le încurajeze creativitatea și gândirea liberă. Și în *Familia Offline* transpare critica la adresa sistemului educațional din România, chestiunile problematice cu care se confruntă acesta fiind subliniate și în alte texte ale Mihaelei Michailov, ca *Amintiri din epoca de școală*, *Copii răi* sau *Profu' de religie*.

„VICE: Mă pun să repet ca papagalul' ce-am învățat.
«Spune lecția. Repetă. Scrie. De la capăt. Ce-am avut

49. *Idem*, „Țară, țară, vrem părinți”, *Dilema veche*, nr. 407, 2011, p. 11.

de pregătit pentru azi? Ai uitat. Încă o dată. Repeti după mine. Repetați. Repetați. Repetați.» Sunt un tun de litere și cifre.”

Iar Tibi nu știe cum să-i explice fratelui mai mic că școala e importantă și simte că eșuează în rolul de părinte, pentru că cei mici nu vor să-i recunoască autoritatea:

„TIBI: E aiurea să stai tot timpul în casă să te joci. Crista și Tonto merg la școală, Dodi la grădiniță, eu la benzinărie. Trebuie să te duci.

VICE: Habar n-ai ce-mi trebuie. Dai doar ordine. Nu vreau să te-ascult. Acum n-am nici mamă, nici tată.”

Cu toate că au făcut față tuturor provocărilor și greutăților, pentru dispariția lui Tibi copiii nu găsesc soluții. Acum nu se mai pot descurca singuri, acum au nevoie de părinți, pentru că doar părinții îi pot ajuta.

La vremea scrierii sale, textul a umplut un gol din dramaturgia autohtonă a momentului:

„Ne-am dat seama că e foarte important să abordăm subiecte, teme care să-i vizeze pe tineri în mod direct. [...] Ne-a preocupat să valorizăm o dramaturgie socială, politică, pentru adolescenți, care să pomenească de realități cu care ei se confruntă, de perspective pe care nu le găsim de multe ori în dramaturgia locală, cel puțin.”⁵⁰

Proiectul *Familia Offline* a fost prima inițiativă artistică care a implicat publicul țintă în procesul elaborării spectacolului, copiii de la Școala Generală nr. 55 din București participând la toate etapele montării spectacolului. Timp de un an, artiștii implicați în proiect au lucrat cu ei în ateliere, multe dintre soluțiile legate de construcția spațiului, de rolul fiecărui personaj în dinamica spectacolului, precum și diferite detalii specifice legate de text venind de la copii. Aceștia nu sunt doar co-creatori ai spectacolului, ci și interpreți

50. Oana Cristea Grigorescu, „Dramaturgia marilor speranțe”, în Oltița Cântec (coord.), *Teatrul și publicul său tânăr. Realități românești*, p. 75.

poveștii la care au colaborat. În spectacolul regizat de Radu Apostol, o coproducție Asociația Culturală Replika și Teatrul Foarte Mic, un grup de copii între 9 și 13 ani joacă alături de doi actori profesioniști (Mihaela Rădescu și Viorel Cojanu)⁵¹, fiecare reprezentație fiind urmată de discuții cu publicul la care sunt invitați specialiști (psihologi, sociologi) pe tema situației copiilor cu părinți plecați.

O altă premieră în spațiul teatral românesc a constituit-o publicarea – urmând un model la care recurg cu succes majoritatea teatrelor pentru public tânăr din Occident – unui manual de jocuri și exerciții teatrale utilizate în cadrul *workshop*-urilor care au stat la baza elaborării spectacolului.

Cartea cuprinde exerciții de scriere dramatică adaptate scenariului de spectacol, exerciții de improvizație teatrală și de antrenament vocal, precum și metoda de lucru a pedagogului teatral Dorothy Heathcote și un text despre distopia familiei contemporane semnate de psihologul Mugur Ciomăgeanu, care a moderat discuțiile post-spectacol. Rolul volumului, adresat deopotrivă profesorilor care vin la teatru cu elevii și tinerilor spectatori, este de a însoți spectacolul și de a aprofunda temele expuse pe scenă.

Spectacolul face parte din proiectul de teatru educațional *Copiii migrației*, care mizează pe creativitatea și imaginația copiilor-artiști în atingerea unor subiecte sensibile în societate, precum efectele negative ale migrației forței de muncă, discriminarea, lipsa egalității de șanse, abandonul școlar, dezintegrarea familiei și transformarea copiilor în propriii lor părinți. Propunându-și să ajungă direct în comunitățile afectate de migrația economică, spectacolul a fost itinerat în mai mult de 10 orașe din țară. *Familia Offline* a fost spectacolul care a generat crearea Centrului de Teatru Educațional Replika în anul 2015, deoarece echipa artistică

51. *Familia Offline*, de Mihaela Michailov. Regia: Radu Apostol; scenografia: Maria Manda; muzica: Bobo Burlăcianu. Cu: copiii Bianca Gheorghe, Denis Nadolu, Ionuț Roșca, Mario Ștefan, Andreea Baraitan, Georgiana Moise, Anca Negoită, Roberta Parascan, Ana Maria Zaincovich și actorii Viorel Cojanu și Mihaela Rădescu. Teatrul Foarte Mic și Asociația Culturală Replika, premiera 2013.

a realizat importanța unui spațiu care teatrul educațional să-și aprofundeze metodologia și practicile⁵².

Una dintre marile calități ale textului este că nu încearcă să identifice vinovați sau să dea verdicte, nu arată cu degetul spre responsabilitatea socială, ci pune mai degrabă accent pe senzația de regret pe care părinții ar trebui să o aibă pentru că pierd momente importante din viața copiilor lor⁵³. Copiii nu sunt portretizați ca niște victime, ci ca învingători. Ei reușesc să depășească obstacolele – incendiul din apartament, accidentarea mezinului, cruzimea colegilor de școală, care îi numesc copii de căpșunari. *Familia Offline* vine să sublinieze ideea că în cazul migrației forței de muncă ne confruntăm cu un paradox: pe de-o parte, părinții pleacă să muncească în străinătate pentru a le asigura o viață mai bună copiilor, pe de altă parte, viața copiilor văduviți de afecțiunea și dragostea părinților este mai rea și duce nu la un viitor mai bun, ci la un viitor marcat de traume. Cresc nesupravegheați, nevoia de a-și asigura resurse pentru existență ducând de multe ori la abandon școlar. Deveniți părinți pentru frații mai mici, își pierd copilăria. Binele pe care părinții îl caută se transformă pentru copiii lor în ani de singurătate, când unicele momente cu adevărat valoroase sunt cele în care își văd părinții pe Skype sau în care numără zilele până la venirea lor. Cele mai emoționante secvențe sunt cele în care copiii redevin copii și simt absența părinților:

„CRISTA: Oamenii se taie jos la inimă și plâng care pe unde-apucă. Da cei mai mulți pe ecrane.

Și ecranele curg lacrimi. Și dacă ai plasmă, vezi lacrimi mari, mari de tot.

DODI: Țin sărutul cu mâna pe obraz. Țin cât pot eu de tare. Și sărutul intră-n piele.”

52. Pompilius Onofrei, „De multe ori fugim de ce avem mai prețios la îndemână: puterea cuvântului emancipator. Interviu cu Mihaela Michailov”, în Oltița Cântec (coord.), *Teatrul.ro. 30 noi nume*, p. 133.

53. Iulia Popovici, „Să vorbim despre documentar (I). *Familia Offline*”, *LiterNet*, 10.2013, disponibil la URL: <https://agenda.liternet.ro/articol/17666/Iulia-Popovici/Sa-vorbim-despre-documentar-I-Familia-Offline.html>, accesat la 2.05.2020.

3.2.10. *Profu' de religie* de Mihaela Michailov

„De ce nu vorbim niciodată la școală despre ce mă doare și pe mine?”

La ora de religie, elevii sunt rugați să spună care este definiția adevărului. Mara, o fată cu o imaginație bogată, susține că adevărul este relativ și fiecare are adevărul său, dar nu reușește să-și impună punctul de vedere. În pauză, îi povestește Ancăi, uneia dintre colegele sale, că profesorul de religie a atins-o într-un mod nepotrivit. Cu toate că nu a văzut ceea ce Mara pretinde că s-ar fi întâmplat, Anca se lasă convinsă de Mara să-i povestească faptele dirigitului. Din clasă, cazul ajunge să fie discutat în familiile elevilor, iar de acolo până când va exploda în mass-media nu mai e decât un pas.

Preocuparea pentru un teatru care pune în discuție sistemul de educație din România este o constantă a demersului artistic al Mihaelei Michailov. O serie de texte ale dramaturgului (*Copii răi, Limite, Amintiri din epoca de școală, Familia Offline, Familia fără zahăr*), pun în lumină disfuncțiile sistemului de învățământ: elevul nu are dreptul la opinie, de la el așteptându-se doar să reproducă ideile altora, personalul didactic nu este motivat, gândirea critică nu este încurajată, cursurile se bazează pe acumulare cantitativă, nu pe dezvoltarea de competențe, profesorii nu sunt parteneri de dialog pentru elevii lor, școala nu stimulează creativitatea, abilitățile și curiozitatea copiilor. *Profu' de religie* ficționalizează un caz real întâmplat în 2012 în București, când o elevă l-a acuzat pe profesorul ei de religie de hărțuire sexuală. Chestionând noțiunile de adevăr și minciună, textul propune o dezbatere despre rolul educației astăzi.

Propunerea de a scrie *Profu' de religie* a venit de la regizorul Bobi Pricop, care a aplicat cu un fragment din piesă la cea de-a treia ediție a concursului de proiecte pentru tineri regizori inițiat de Teatrul Național Marin Sorescu

și a câștigat selecția. Textul a fost dezvoltat colaborând în permanență cu regizorul și cu actorii care urmau să joace în spectacol⁵⁴. Considerând că textul de teatru este un material viu, care se modelează și se remodelează în contact foarte direct cu actorii și regizorul⁵⁵, autoarea este adepta unui sistem colaborativ de lucru.

Pe parcursul a 16 scene scurte, situația este luminată din unghiuri diferite. Astfel, elevii, profesorii, părinții, specialiștii, autoritățile și presa își prezintă opinia asupra celor întâmplate. Textul este compus din trei părți. Scene de dialog în care, urmând tehnica bulgărelui de zăpadă, cazul capătă proporții din ce în ce mai mari, de la o conversație între colege ajungându-se la un scandal național, sunt intercalate de scene în care Mara citește din jurnalul ei, respectiv de scene în care un narator reproduce extrase reale din manuale școlare de religie aflate în uz în școlile din România. Astfel, în textul fictiv se amestecă documente reale:

„NARATORUL: Să reținem învățături din manualul de religie. În *Abecedarul micului creștin*, Ed. Didactică și Pedagogică, 2002, autor preot Ioan Săuca, o istorioară cu rol moralizator arată astfel: «*Vasilică este un copil rău. El s-a urcat pe o scară să strice cuibul rândunelelor. Dar a pățit-o! Dumnezeu l-a văzut și i-a tras scara* (s. n.) (manualul prezintă și o poză sugestivă cu Vasilică zăcând inconștient, cu scara căzută peste el). *Băiatul nu s-a mai putut bucura de vacanță, având nevoie de tratament medical. Rândunelele zboară*

54. *Profu' de religie* de Mihaela Michailov, regia și scenografia Bobi Pricop, Teatrul Național Craiova, 2013. Distribuția: Marian Politic (Profu' de religie/Prezentator TV), Dragoș Măceșanu (Bogdan/Profu' de sport/Purtător de cuvânt/Prezentator TV), Romanita Ionescu (Mara/Mama Marei/Psiholog/Prezentator TV), Cătălin Vieru (Andrei/Mama lui Andrei/Dirigu'/Prezentator TV), Raluca Păun (Anca/Mama Ancăi/Mama Marei/Profa de română/Prezentator TV).

55. Dorina Călin, „Interviu. Mihaela Michailov: Mă preocupă teatrul ce pune în discuție sistemul de educație din România”, Mediafax, 14.05.2015, disponibil pe URL: <https://www.mediafax.ro/cultura-media/interviu-mihaela-michailov-ma-preocupa-teatrul-ce-pune-in-discutie-sistemul-de-educatie-din-romania-14264462>, accesat la 4.05.2020.

fericite și Îi mulțumesc lui Dumnezeu că a avut grijă de ele». Am încheiat citatul.”

Nu sunt singurele pasaje în care sunt utilizate elemente din realitate, în buletinul de știri din prima scenă fiind citite știri și statistici reale: elevii români obțin locuri fruntașe la Olimpiada Națională de Religie, dar nu pot participa la etapa internațională, deoarece România e singura țară din Europa în care se organizează o olimpiadă la această disciplină; România este țara cu peste 18.000 de biserici, mai puțin de 8.000 de școli și circa 400 de spitale și totodată țara în care Patriarhia a introdus oficial slujba de sfințire a autoturismelor; peste jumătate dintre elevii din România nu pot distinge ideile principale dintr-un text.

Pe parcursul scenelor aflăm că Mara provine dintr-o familie monoparentală și suferă din cauza absenței tatălui, în timp ce mama ei e prea ocupată ca să-și facă timp pentru ea, dar și că este o elevă cu imaginația peste medie.

„MARA: Domnu', da' toți în jurul meu – și mama, și buni, și vecina lui buni, tanti Coca – afirmă că tati a plecat pentru că nu mă mai iubește. Da' tati mi-a zis că el spune adevărul și că mă iubește mult. Adevărul lui tati nu e adevărul celorlalți.

MAMA: E timpul să te culci acum. Vorbim mâine.

MARA: Mereu vorbim mâine, dar de fapt nu vorbim niciodată.

PROF 1: Fetița asta, după ce nu și-a făcut două săptămâni tema, mi-a dat o bandă desenată cu visele pupetei din tei și a printat un mail către Topârceanu în care-i spunea ce trebuie să mai schimbe într-o poezie.

PROF 2: Vrei să spui că toată lumea care are imaginație minte?

PROFA 3: Vreau să spun că toți copiii care au imaginație sunt tentați să mintă.”

La ora de religie se discută despre adevăr, Mara o manipulează pe Anca să-i spună dirigintelui că l-a văzut pe profesorul de religie atingând-o pe genunchi, Anca se

conformează pentru că e șantajată, și chiar mai „înflorește” puțin povestea, profesorii discută cazul în cancelarie, copiii vorbesc în pauză despre mângâieri și atingeri, dirigintele Marei discută pe rând cu profesorul de religie, Mara și mama ei, copiii își aduc aminte ce au visat, cazul atrage atenția mass-media, o dezbatere televizată o ia razna și Marei îi pare rău, în altă emisiune TV aflăm că profesorul de religie a fost agresat pe stradă și se află internat în spital, Mara este rugată să-i transmită ceva și spune: Adevărul celorlalți nu e și adevărul tău. Adevărul universal valabil nu există. Toți vor ceva legat de acuzațiile pe care le face Mara – să le anuleze, să le exploateze, să le manipuleze, dar nimeni nu se întreabă care este cauza lor. Părinții sunt mai degrabă îngrijorați de imaginea școlii, în care au investit, cumpărând perdele, mochetă și gresie, dorind ca profesorul care „a stat cu fundul pe catedră în timp ce le-a vorbit copiilor despre păcat” să fie concediat. Odată ajuns pe prima pagină a ziarelor și în deschiderea buletinelor de știri, acuzația fetei este amplificată și denaturată. Televiziunile, în căutare de *rating*, ascund adevărata problemă sub titluri bombastice: scandalul sexual care zguduie învățământul românesc, știrea șoc, experiența tulburătoare. Profesorul a atins-o pe Mara? S-a întâmplat din greșeală sau în mod deliberat? A fost povestea imaginată de Mara, pentru a se răzbuna, pe fundalul problemelor de acasă? Nu vom ști niciodată. Adevărul universal valabil nu există. Nu vom afla niciodată dacă acuzația Marei este adevărată sau nu. Dar nu aceasta este miza textului. Întrebarea pe care ar trebui să ne-o punem este: de ce s-a ajuns aici?

3.2.11. *Antisocial* de Bogdan Georgescu

„Dacă nu se află... dacă toată povestea asta rămâne între noi... n-ai cum să schimbi nimic... noi râdem de ei, ei de noi... N-o să se schimbe nimic, niciodată.”

Un liceu de elită în România anului 2015. Elevii creează un grup secret pe o platformă de social media, unde postează

zilnic meme-uri despre profesorii lor. Glumele sunt de toate felurile – răutăcioase, inocente, vulgare, jignitoare, reușite, haioase, de prost gust, care merită un share. Grupul rămâne secret până când profesorii, cu ajutorul unui elev, se infiltrează. Iar apoi demască. Elevii sunt amenințați cu exmatricularea. Între timp, cazul atrage atenția presei și se stârnește un scandal mediatic de proporții. Profesorii caută cea mai potrivită pedeapsă pentru fiecare, dar nu vor ca evenimentul să știrbească renumele liceului. Părinții încearcă să-și scape copiii de exmatriculare. Elevii caută trădătorul. Nimeni nu se întreabă de ce s-a ajuns aici.

Antisocial este prima parte dintr-o trilogie care comentează critic sistemul educațional din România, *cât dede parte-suntem de peșterile din care am ieșit*, care mai include *#minor* și *MAL/PRAXIS*. Toate cele trei texte, realizate prin practici colaborative, au fost montate de către regizorul-dramaturg, spectacolele, prin care echipa artistică și-a dorit construirea unei platforme de dezbatere, fiind o co-producție a Teatrului Național Radu Stanca cu Departamentul de Artă Teatrală al Universității „Lucian Blaga” din Sibiu.

Creator care și-a teoretizat singur stilul și misiunea estetică, autodenumit „artist, observaționist”, Bogdan Georgescu este interesat de modul în care arta ar putea schimba, dacă nu lumea în ansamblul ei, măcar o parte din ea. Regizorul-dramaturg consideră că unul din scopurile principale ale proiectelor sale este de a activa comunități, fie existente, fie construite în jurul unui subiect, al unei probleme sau al unei situații. Potrivit lui Georgescu, arta activă pe care o practică este forma de artă generată dintre întâlnirea membrilor unei comunități și artiștii care propun comunității respective posibilitatea de reprezentare prin acțiuni comunitare și produse artistice, în scopul de a genera, împreună cu comunitatea, un proces creativ colectiv⁵⁶. Astfel, sunt activate unele subiecte ignorate sau

56. Oltița Cântec, „Bogdan Georgescu – un pas în afara peșterii”, în Oltița Cântec (coord), *Teatrul.ro – 30 noi nume*, p. 81.

marginalizate, iar pe de altă parte este activat publicul, generându-se o comunitate în jurul proiectului artistic.

Textul pleacă de la un fapt real, petrecut în februarie 2015 la liceul Gheorghe Șincai din Cluj-Napoca. Zeci de elevi au fost implicați într-un scandal de proporții după ce au creat un grup secret pe Facebook, unde au fost publicate fotografii cu profesori, însoțite de injurii și comentarii ironice sau defăimătoare la adresa acestora. Grupul secret se numea *Șincai Memes*⁵⁷. Un profesor află de grup și, cu ajutorul unui elev, se infiltrează în el, alertând ulterior conducerea liceului, iar scandalul ajunge la Inspectoratul Școlar. Elevii sunt sancționați, fiind exmatriculați sau transferați la alte unități de învățământ, iar mass-media tratează senzaționalist subiectul.

Textul *Antisocial* a fost dezvoltat prin tehnici de Artă Activă împreună cu cei șapte actori ai spectacolului, masteranzi la Departamentul de Artă Teatrală al Universității „Lucian Blaga” din Sibiu⁵⁸, în cadrul unui *workshop*. Pentru documentare, s-au utilizat pe de-o parte amănunte din biografiile actorilor și pe de altă parte materiale din mass-media. Regizorul-dramaturg spune că prin intermediul *workshop*-ului și-a dorit în primul rând să cunoască actorii cu care urma să lucreze, să le afle curiozitățile, spaimile și poveștile: „Mi-am propus să scriu un text pentru oamenii cu care lucrez, iar ca acest lucru să se poată întâmpla, trebuia să știu pentru cine și despre cine scriu”⁵⁹. Astfel, informațiile preluate din mass-media au fost ficționalizate, utilizând propriile experiențe din adolescența co-creatorilor.

Textul este structurat în șase scene, în care „evoluează”, pe rând, câte unul dintre cele trei grupuri ce reprezintă o instanță majoră implicată în eveniment: elevii, profesorii și

57. O memă este o idee, de obicei hazlie, materializată într-o imagine sau un clip cu text, care se răspândește prin intermediul internetului.

58. Din distribuția spectacolului *Antisocial* fac parte actorii Cristina Blaga, Paul Bondane, Anton Balint, Călin Mihail Roajdă, Alexandra Șerban, Cristi Timbuș, Maria Tomoiagă.

59. Răzvan Chiruță, „*Antisocial*. Arta activă”, *Scenag*, 14.05.2016, disponibil pe URL: <https://www.scenag.ro/article/antisocial-arta-activa>, accesat la 8.05.2020.

părinții. Personajele poartă numele actorilor, care în spectacol joacă, pe rând, diferitele tipologii prezente în fiecare dintre grupuri. Astfel, în grupul elevilor găsim tipologii ca băiatul de bani gata, elevul tociar și sărac, fiica de preot, copilul cu părinți plecați la muncă în străinătate. În grupul profesorilor, apare profesoara obsedată de performanțele olimpice ale elevilor, dascălul blazat și alcoolic, directoarea autoritară (vrea să-i pedepsească pe elevi proporțional cu activitatea lor de pe grup, numărând *like*-urile pe care aceștia le-au obținut postând imaginile), proful *cool*. În ultimul grup îi găsim pe părinții celor din grupul elevilor: femeia de serviciu, preotul, proaspătul îmbogățit care vrea să apeleze la mită pentru a-și salva odrasla, mama pentru care banchetul de absolvire e mai important decât faptul că elevii riscă să fie exmatriculați, părintele libertin. În interiorul fiecărui grup se pot observa dinamica de putere, fiecare își dezvăluie comportamentele și atitudinile într-o situație limită, iar în grupul elevilor se poate observa reproducerea unor tipare de comportament copiate de la părinți și de la profesori.

La început, toți caută o soluție pentru a ieși din criză. Elevii – pentru că riscă să fie exmatriculați, profesorii – pentru că scandalul a ajuns în mass-media, stricând reputația liceului, pentru că au fost umiliți și vor să-i pedepsească pe vinovați și părinții – care au făcut toată viața sacrificii pentru copiii lor, iar acum sunt făcuți de rușine. Soluțiile pe care le găsesc reflectă modul de gândire superficial și individualist la nivelul societății. Elevii vor ca cel care a turnat să-și asume întreaga răspundere asupra faptelor. Și vor să se revolte împotriva sistemului, doar că entuziasmul le piere repede.

Profesorii propun fie să le permită elevilor să-și facă propria revistă de umor, pe care s-o coordoneze unul dintre ei, ca să poată avea un control asupra conținutului, fie să se autoevalueze, din moment ce primesc un *feedback* atât de negativ din partea elevilor, fie să se scadă nota la purtare a tuturor elevilor de pe grup în funcție de gravitatea și frecvența comentariilor, *like*-urilor și *share*-urilor. Pentru

părinți, soluțiile sunt mai simple: fie mituiesc profesorii, fie dau în judecată liceul.

În toate dezbatările înflăcărâte ale celor trei grupuri, nimeni nu reflectează asupra impactului pe care l-a declanșat scandalul. Elevii nu se gândesc că unele meme au fost pur și simplu răutăcioase și de prost gust și că au jignit sau rănit profesorii. Profesorii nu sunt văzuți ca ființe umane, ci mai degrabă sunt niște figuri ale autorității care trebuie subminate. Textul ridică aici o problemă foarte puțin discutată, și anume că pe lângă *bullying*-ul elevilor, foarte tematizat în ultima vreme, există și *bullying*-ul profesorilor. Nici elevii și nici părinții nu-i respectă.

„CRISTI: Frate... eu la română fac meditații și cu proasta asta de la școală, ca să-mi dea note ok, și și cu o prietenă de-a lui mama... și astea două stau pe-aceeași scară...”

ANTON: La industrial nu ajunge sigur... cu orice preț... a greșit... dar nu permit ca un frustrat de profesor să distrugă viitorul copilului meu... E vina mea că e plătit prost? E vina mea că nu merită respect? Că sunt nepregătiți? Incredibil, domnule...”

Profesorii nu reflectează asupra motivului pentru care elevii ajung să se „distreze” batjocorindu-i. Poate cea mai comică este scena în care una din profesoare lecturează pentru colegii ei traducerea expresiilor adolescenților din mediul *online*. Se ridică problema diferențelor de limbaj, care fac comunicarea între generații aproape imposibilă.

„MARIA: ZUP --> What's up? – Care-i treaba?

HRU --> How are you? – Ce mai faci?

CU --> See you – Pe mai târziu.

IDC --> I don't care – Nu-mi pasă.

BTW --> By the way – Apropo.

BDAY --> Birthday – Zi de naștere.

D/L --> Download – Descărcare de pe internet.

E1 --> Everyone – Toată lumea.

F2F --> Face to face – Față în față.

ILY --> I love you – Te iubesc.

N1 --> Nice one – Asta este bună.

IRL --> In real life – În viața reală.

CRISTI: Da' ăștia așa vorbesc? Așa vorbesc ei între ei?

Eu nu cred...”

Un singur profesor crede că problema poate avea rădăcini mai adânci, dar întrebările sale sunt rapid anihilate de către ceilalți.

„PAUL: Dar cu elevii de ce n-ați discutat, doamna Șerban? Când i-ați întrebat ultima dată ce-și doresc? Ce simt? Ce vor cu adevărat?

CĂLIN: Măi... cum te cheamă... tu nu vezi în ce situație suntem? Lasă vraja...

PAUL: Din lipsă de dialog...

CRISTI: Las' că au ei dialog... STF, FMS, WTF, FTW, KKJD, PLM, SP... ășta dialog...”

Părinții nu reflectează asupra faptului că poate au procedat greșit în creșterea copiilor. Caută vina pentru cele întâmplate în altă parte, la profesori.

„ALEXANDRA: Unul din profesori a intrat pe grup cu un profil fals și a găsit pozele...

CĂLIN: Păi cine l-o pus să intre? Ce treabă avea el acolo?

PAUL: Exact.”

Nimeni nu-și asumă responsabilitatea actelor, nimeni nu se pune în situația celuilalt. Mărturisirea de final a elevului turnător nu e asumată până la capăt și nu produce nicio schimbare.

„CRISTI: Eu am turnat. Eu am spus de grup și am dat *accept* profesorului în grup. Și momentul ăla, secunda aia, fracțiunea aia de secundă cât a durat să dau *click*... cel mai liber moment din viața mea... îmi pușca capul de presiune... simțeam că o să explodeze...”

Nimeni nu vrea să învețe nimic din cea ce s-a întâmplat, șansa de a schimba lucrurile în bine e ratată.

Scanând modurile în care e pregătit pentru viață un adolescent din România de astăzi și observând modelele de educație primite în familie și la școală, *Antisocial* vorbește, de multe ori cu umor, pe de-o parte despre fractura dialogului dintre elevi, profesori și părinți. Pe de altă parte, *Antisocial* propune o dezbatere și ridică niște întrebări. Cum poți demarca spațiul public de cel privat sub impactul rețelelor de socializare? Care sunt efectele lipsei de gândire critică? Școala pregătește pentru viață sau doar oferă o diplomă? Unde se află limita dintre libertatea de expresie și *bullying*? Ce valori promovează școala? Cum pot fi evitate automatismele de gândire și comportament? Cum putem ieși din tiparul antisocial care ne ghidează viețile? Ultima replică a textului – „Cât de departe suntem de peșterile din care am ieșit?” – este o invitație la dialog.

În toamna anului 2015, spectacolul a fost prezentat, în cadrul turneului „Manifest pentru dialog”, în mai multe orașe din România. La dezbaterile ce au urmat spectacolelor, publicul a avut oportunitatea de a purta un dialog constructiv, de a-și exprima punctul de vedere, de a ridica probleme și întrebări. Arta nu poate schimba lumea, cel puțin nu peste noapte. Dar poate provoca schimbări mici în fiecare dintre noi. Este un mic pas în afara peșterii.

3.2.12. Disparația de Alexa Băcanu

„Sunt plin de goluri, jumătate din mine nu e unde ar trebui să fie.”

Elevul Benjamin Harinescu dispare misterios. Iszak, prietenul lui, Dani, fosta lui iubită, Kati, vecina îndrăgostită de el, Romeo, un vechi prieten din școala generală, Alexia, o altă fostă prietenă – fiecare dintre cei cinci adolescenți din anturajul lui Beni are propria versiune în legătură cu dispariția. În spatele aparențelor se ascund lucruri mai puțin

frumoase – Iszak îl invidiază pe Beni pentru popularitatea sa, Romeo îl urăște pentru că a fost hărțuit sistematic, Alexia și-a pierdut reputația după ce Beni a distribuit prin liceu poze cu ea goală. Avea unul din ei motive să scape de Beni? Din când în când, ancheta asupra dispariției este perturbată de Autoritate. Aspră, rigidă, manipuloare și însetată de putere, ea consideră că respectarea regulilor este cel mai important lucru în viață. Dacă dispariția lui Beni are de fapt legătură cu fuga de Autoritate?

Documentarea pentru textul *Dispariția*, care a stat la baza spectacolului montat de Leta Popescu la Reactor de Creație și Experiment în 2015⁶⁰, a fost realizată în trei licee din Cluj-Napoca (dintre care unul cu predare în limba maghiară). Astfel, Leta Popescu, împreună cu dramaturgul Alexa Băcanu, au organizat ateliere în cadrul cărora au avut ocazia să cunoască mulți liceeni în contexte extra-scolare. Potrivit Letei Popescu, în cadrul atelierelor, echipa artistică s-a axat în primul rând pe tipologiile de elevi care pot fi întâlnite într-un liceu, textul bazându-se pe experiențele elevilor participanți la *workshop-uri*:

„Le-am aflat fricile, speranțele și părerile pe care le au față de sistemul de educație din care fac parte. Împreună cu echipa, am dezvoltat un spectacol care să le demonstreze tinerilor că au motive să fie nemulțumiți și că armele de care se pot folosi sunt curajul și imaginația.”⁶¹

Pornind de la un eveniment concret – dispariția unui elev –, textul urmărește relațiile într-un grup de adolescenți extrem de diferiți, aduși împreună mai degrabă

60. Spectacolul face parte din platforma Teen Spirit a spațiului cultural Reactor de Creație și Experiment, dedicată adolescenților, care are ca scop apropierea acestora de cultura și educația alternativă. Premiera absolută a avut loc la Reactor de Creație și Experiment Cluj în noiembrie 2015. Distribuția: Carina Bunea, Alexandra Caras, Cătălin Filip, Alina Mișoc, Endre Racz, Timea Udvari.

61. <https://letapopescu.ro/portfolio/disparitia/>, accesat la 6.04.2020.

de circumstanțe decât de afinități. Cei cinci ocupă locuri diferite în structura socială a liceului – tociarul victimă a *bullying*-ului, dezinvolta libertină, anorexica, frumușica superficială, clovnul obsedat de popularitate.

Dincolo de diferențe, pe cei cinci tineri îi unește însă aceeași perspectivă asupra Autorității. Educația vrea să-i modeleze după un anumit tipar, societatea are așteptări de la ei, mass-media oferă spectacole absurde în căutare de rating, iar ei nu se regăsesc în lumea adulților. De la scenă la scenă, suspansul crește. Pe al șaselea tânăr, Beni, îl cunoaștem din relatările celorlalți despre el, iar detaliile personalității sale ne sunt relevate treptat, ca niște bucăți de puzzle pe care le unim. Așa cum spune personajul Romeo: „Nici nu știu, totuși, dacă Beni a fost vreodată mai mult decât suma sentimentelor noastre pentru el”.

Atunci când mașina lui Beni este găsită abandonată pe marginea unui lac, misterul pare că se va elucida. Dar se întâmplă exact opusul: spre final, povestea alunecă din realitate în fantezie – din anul 2015 aterizăm într-o distopie, iar niște adolescenți normali capătă superputeri. Beni s-a sinucis? A fost lăsat să moară de către cei pe care îi credea prieteni? Sau pur și simplu a găsit o metodă de a evada într-o lume paralelă, reușind să fenteze astfel Autoritatea, care își propunea să transforme adolescenții în adulți fără personalitate? Pentru niciuna dintre aceste variante textul nu oferă un răspuns clar. Oricare dintre ele este posibilă.

În prima parte a textului, ni se dezvăluie lumea celor cinci adolescenți și aflăm detalii despre cel de-al șaselea adolescent, dispărutul Beni. Una dintre cele mai reușite scene este „Scaunul fierbinte”, în care fiecare dintre personaje trece, pe rând, în mijlocul unui cerc și este interogată de ceilalți. Astfel, aflăm că Iszak a stat mereu în umbra lui Beni, Alexia a fost victima *revenge porn*-ului, Dani este anorexica, Romeo este batjocorit de colegi. Ies la iveală o mulțime de probleme, de la dorința de popularitate și lupta pentru un loc bun în ierarhia școlii până la bulimie, violență și abuz. Adolescenții împrumută tipare de comportament,

preconcepții și obiceiuri perpetuate în media, la școală și în familie, iar *bullying*-ul și agresivitatea generează mereu valuri noi.

„ALEXIA: Am fost trădată.

KATI: Nu a făcut nimic ce nu au făcut și alții, după.

ALEXIA: Dar el a fost primul.

ROMEO: Ți-ai făcut singură pozele alea.

IZSAK: Dacă vrei să nu te vadă cineva dezbrăcată, nu te dezbrăca.

ALEXIA: El mi le-a cerut.

KATI: Și tu i le-ai dat.

ALEXIA: Eram îndrăgostită.

DANI: Cineva respectabil nu își face poze gol.

ALEXIA: Nu voiam să fiu respectabilă.

ROMEO: Atâta lipsă de prevedere denotă o inteligență scăzută.

ALEXIA: Nu voiam să fiu prevăzătoare.

IZSAK: Gluma li s-a oferit pe tavă.

ALEXIA: Voiam să fiu iubită.

KATI: Și ai fost. De tot orașul.

[...]

DANI: «Domn' profesor, n-am loc în bancă, Alexia nu vrea să-și strângă picioarele!»

KATI: «Poți să-mi dai o mână de ajutor?» (*semne obscene*)

DANI: «Dacă aş avea burta ta, nu m-aş dezbrăca nici la duș!»

KATI: «O știți pe aia? De ce a trecut Alexia strada? Ca să se fută!»

IZSAK: «Ce ochi frumoși ai, nu-mi arăți o țâță?»»

Dialogurile vii între cei cinci adolescenți sunt întrerupte, din când în când, de monoloagele personajului Autoritatea, care reprezintă, pe rând, profesorii, părinții, societatea, statul.

„AUTORITATEA: Timp de 17 ani, pueris primesc – gratuit! – educarea, cazarea și masa, prin care vor fi modelați după chipul și asemănarea Autorității. În schimbul

acestora, puerisul face jurământ să: respecte întru totul Autoritatea, să nu pună la îndoială spusele și faptele Autorității, să respecte programul impus de învățare, toaletă, păpică, nani și comunicare socială. Mai mult! Ei trebuie să suprimă orice părere, orice gând, orice impuls, orice meteahnă care nu se încadrează în curriculumul impus și să respecte numai și numai sărbătorile legale, adică acelea care celebrează numai trecutul glorios al patriei numai și numai a noastră.”

Aflăm că în fatidica sâmbătă seară toți cei cinci adolescenți fie s-au întâlnit, fie urmau să se întâlnească cu Beni. Apoi, mașina lui Beni este găsită în apropiere de lacul Tarnița. Are loc însă o întorsătură de situație care aruncă lucrurile într-o zonă ambiguă. Cei cinci adolescenți își imaginează împreună o lume în care copiii au superputeri. Doar că, prin procesul de educare, superputerile sunt, încetul cu încetul, sufocate. Trecerea de la copilărie la maturitate se realizează prin așa-zisa operație de Absolvire, care are loc în jurul vârstei de 17 ani. Devii adult, adică devii Autoritate, iar toate superputerile dispar.

„AUTORITATEA: Efectele vor fi după cum urmează:

1. Perceptuale. Foștii pueris vor începe să simtă în mod acut lipsa timpului și nevoia umplerii unor spații cu diferite obiecte de uz casnic sau nu.
2. Fizice. Corpul Autorității reacționează la substanțe alcoolice cu o stare asemănătoare cu moartea. Prin urmare, se va renunța la nopți nedormite, socializare, promiscuitate și păreri de rău.
3. Emoționale. Vor dispărea din sistem hormoni periculoși, responsabili pentru cazuri nenumărate de acte extreme, melancolii și boli venerice, și se vor înlocui cu judecăți calme – asta va duce la reducerea drastică a relațiilor interpersonale.”

Noii membri ai Autorității vor căpăta o distanță binefăcătoare față de lume, de ceilalți, dar și de persoana lor trecută, ale cărei emoții vor deveni de neînțeles.

În povestea imaginată de cei cinci, Beni a reușit să se sustragă operației de Absolvire și să fenteze Autoritatea, rămânând copil. Ei primesc puteri supranaturale. Astfel, Iszak devine clovn aerian zburător, Dani devine hipnotizatoare, Kati devine războinică puternică, Romeo devine invizibil, iar Alexia primește un scut integrat cu care se poate apăra. Dincolo de anumite neconcordanțe și vicii de construcție, *Disparația* are marele merit de a comunica un lucru esențial: în spatele tipologiilor se ascund tineri vulnerabili, care au o mare nevoie de a fi înțeleși și iubiți. Îi unește pe toți teama de a deveni adult responsabil, se simt nepregătiți pentru viață într-o societate care le impune norme uneori absurde și în care nu sunt lăsați să fie ei înșiși. *Disparația* trage un semnal de alarmă: revolta tinerilor n-ar trebui să se transforme niciodată în resemnare.

3.2.13. *Foreplay* de Ozana Nicolau

„Promit să nu fac sex, pentru că sexul e murdar și rușinos – deși eu și toată planeta am venit pe lume așa.”

*Miruna învață la un liceu de prestigiu, într-un oraș mare. Irina locuiește într-un sat și face zilnic naveta până la cel mai apropiat liceu. Mama ei muncește în Italia. Carmen a fost măritată de către mama ei la vârsta de 12 ani. Povestea ei este redată prin intermediul interviurilor audio (în spectacol), respectiv prin transcrieri ale interviurilor în textul piesei. Toate cele trei fete au rămas însărcinate la vârste foarte fragede, dar au decis să păstreze copilul. *Foreplay* abordează tema nașterilor timpurii și explorează condiția vulnerabilă a tinerelor mame într-o societate care, pe de o parte, idealizează condiția maternității, iar pe de altă parte operează cu o percepție stereotipizantă la adresa mamelor adolescente.*

Aproape 18.000 de adolescente și tinere cu vârsta sub 19 ani din România au devenit mame în anul 2018, arată datele

Organizației Salvați copiii⁶². România este, de foarte mulți ani, țara cu cele mai multe mame minore din UE. Problema mameilor adolescente este una stringentă în societatea noastră. Cu toate acestea, abia odată cu textul *Foreplay* de Ozana Nicolau, scris pentru spectacolul cu același nume care a avut premiera în 2017 la Centrul Educațional Replika⁶³, ea este abordată pentru prima dată în dramaturgia contemporană românească și dezbătută pe scenă.

Textul *Foreplay* s-a născut în urma unui amplu proces de documentare. Timp de aproape un an, echipa spectacolului a adunat experiențele unor mame adolescente din București, Urziceni, Vaslui și Ploiești. Demersul a pornit de la statisticile care spun că în jur de 10% dintre mamele care nasc anual în România sunt minore. Poveștile de viață descoperite în perioada cercetării au fost transformate într-o piesă de teatru și transpuse într-un spectacol care aduce în lumină cauzele mai puțin discutate ce conduc la sarcinile minorelor: pe lângă lipsa unor programe susținute de educație sexuală și sărăcia extremă, există, de asemenea, problema abuzului, cauze psihologice precum transferul trans-generațional și modelele culturale.

Două adolescente din medii diferite rămân însărcinate din greșeală. Una se sperie, cealaltă se bucură. Una provine dintr-o familie *middle-class* sau semi-burgheză, cealaltă dintr-o familie modestă. Ambele trebuie să-și dea Bacul și să-și confrunte părinții. Schema narativă urmărește îndeaproape cele două povești și fie le opune, fie le subliniază similaritățile. Una dintre fete trebuie să-și ducă sarcina la capăt – în cea mai burgheză tradiție – acasă la o mătușă, cealaltă e nevoită să meargă în continuare la școală.

62. Alina Neagu, „18.000 de adolescente din România au devenit mame anul trecut”, *Hotnews*, 26.07.2019, disponibil la URL: <https://www.hotnews.ro/stiri-sanatate-23279205-salvati-copiii-aproape-18-000-adolescente-din-romania-devenit-mame-anul-trecut-674-sub-15-ani-3-657-afla-doua-nastere-iar-673-treia.htm>, accesat la 8.04.2020.

63. *Foreplay*, un spectacol al Asociației Art Revolution realizat în parteneriat cu Asociația Culturală Replika. Regia: Ozana Nicolau. Distribuția: Ioana Anastasia Anton, Voica Oltean, Mihaela Rădescu, Viorel Cojanu. Premiera: octombrie 2017.

Amândouă, însă, trebuie să suporte stigmatul. Prin intermediul înregistrărilor audio, aflăm și povestea celei de-a treia mame adolescente, Carmen, forțată să se mărite la 12 ani și care în prezent trăiește cu familia soțului și a născut primul copil la 14 ani.

În cazul personajelor fictive Miruna și Irina, situațiile sunt aproximativ asemănătoare: există o comunicare deficitară cu părinții (în cazul Irinei, mama e plecată la muncă în Italia și fata întreține gospodăria), reacția iubitului și a părinților după ce află că fata decide să păstreze copilul este asemănătoare (părinții se opun, spunând că își distruge viitorul, iubitul nu vrea să își asume responsabilitatea de tată, părinții iubitului contestă paternitatea), la școală devin victimele *bullying*-ului colegilor, iar după ce nasc, se simt excluse din cercul de prieteni.

„MIRUNA: Eu mă duc la cursuri și când am chef să rămân singură le zic ca am copil de un an: se face o tăcere din aia penibila și dispar toți din jurul meu.”

Personajele adulte (părinții, profesorii, asistenta socială, medicul) sunt construite unilateral, portretizând mai degrabă o mentalitate (niciunul din adulți nu își asumă propriile greșeli, toți le judecă pe fete – aceasta este concepția generală atunci când este vorba de mamele adolescente). Iar fetele se distanțează de părinții lor:

„MIRUNA: Promit să fiu un copil model și să respect tot ceea ce părinții mei respectă. Promit să nu fumez, pentru că fumatul face rău – de asta fumează tata câte un pachet pe zi. Promit să nu înjur – deși până și bunica bleastemă de paști și de dumnezei. Promit să nu merg în club – iar când am să merg totuși, promit să vă mint că sunt la o petrecere în pijama, ca să nu vă îngrijorați. Promit să nu fac sex, pentru că sexul e murdar și rușinos – deși eu și toată planeta am venit pe lume așa.

IRINA: Aveam șase ani când ai plecat și eu am alergat după tine în șosete, pe uliță. Am 17 ani și tot nu te-ai

întors! Casa nu e gata! O să fie când o să plec eu și cu frate-miu de acasă! Nu contează ce au făcut părinții, copiii trebuie să fie cu totul altfel. Ca și cum n-am fi copiii lor.

CARMEN: Pe mine nu m-a învățat mama, nu m-a educat. Mai mult am învățat aici, așa, cum să vă zic... să vorbesc frumos. N-am fost la școală, dar am învățat eu singură, am auzit și eu de la alți oameni cum se vorbește, cum... educă... Dar nu m-a educat mama niciodată. Mai mult, cum să vă zic, mă bătea. Da. Acum s-a făcut mai cuminte de când m-a dat pe mine. Nu mă înțeleg prea bine cu ea, dar... nu mai e cum era înainte. Dar cu soacra mea mă înțeleg bine, mai bine decât cu mama.

Foreplay este construit ca un colaj: scenele ficționalizate, scrise în baza mărturiilor culese în munca de teren sunt întrerupte de înregistrarea audio a mărturiei lui Carmen și intercalate de momente de interacțiune cu publicul. Astfel, la un moment dat actorii împart în public teste de sarcină – cartonașe marcate cu o linie și respectiv două linii. După ce persoanele din public au luat câte un test, unul dintre actori îi roagă pe cei care au test cu două linii – adică pozitiv – să se ridice în picioare.

„ACTORUL 1: Vă propunem să faceți un exercițiu de imagini: vă rugăm să vă gândiți cum ar fi dacă acest test de sarcină ar fi al dumneavoastră. Sau al fiicei dumneavoastră adolescente. Sau al prietenei fiului dumneavoastră adolescent. Apoi, fiecare actor abordează câte o persoană reprezentativă pentru câte o categorie socio-demografică (un adolescent, o adolescentă, un bărbat adult, o femeie adultă) și le adresează întrebări de tipul: Ce i-ați spune fiicei dumneavoastră adolescente dacă ați afla că e însărcinată? Ce credeți că s-ar întâmpla cu parcursul ei școlar?”

Textul în sine, care servește drept suport de spectacol și nu poate fi analizat separat de acesta, nu are valoare literară

și nici nu își propune acest lucru. Cele mai emoționante sunt scenele cu vocea înregistrată a lui Carmen, care își spune povestea. Până la urmă, marele merit al textului și implicit al spectacolului este că reușește să dea o voce celor care nu au posibilitatea să se facă auziți, creând un dialog între adulți și adolescenți prin abordarea, într-un mod curajos și asumat, a unor subiecte care în școală și familie sunt tabu.

3.2.14. *School feat. Cool de George Cocos*

„Erau anii '90. Destul de periculoși pentru a fi un copil normal.”

O incursiune în viețile a trei tineri care își petrec copilăria în haoticii ani '90. Cei trei sunt urmăriți din clasa a I-a până la vârsta de 28 de ani. Petre, care provine dintr-o familie modestă, este victimă a violenței fizice la școală și înțelege rapid că singura lui scăpare este să învețe. Smokey, elev la o școală de elită, cedează în cele din urmă în fața găștilor care face trafic de droguri și devine el însuși dealer. Cristina face față mediului toxic din școală, răspunzând prin forță la orice provocare. Deși nu e susținută de nimeni, își realizează visul. După mulți ani, destinele celor trei se intersectează într-un penitenciar. Smokey este deținut, Petre avocat și Cristina polițistă.

Textul *School feat. Cool* a fost premiat în 2018 la prima ediție a concursului de dramaturgie *Corneliu Dan Borgia*, organizat de Teatrul Tineretului din Piatra Neamț. Concursul, destinat autorilor sub 35 de ani, își propune să descopere texte care să abordeze teme, personaje și situații ce se adresează publicului tânăr. Ulterior, textul a fost montat la Teatrul Tineretului, în cadrul proiectului Mic-RO Laborator de Creație Teatrală, în regia Elenei Morar⁶⁴.

64. Premiera absolută a avut loc pe 28 iulie 2018 la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț. Distribuția: Petre: Andrei Merchea Zapototki, Smokey: Dragoș Ionescu, Cristina: Aida Avierței.

Legat de subiectul piesei, autorul George Cocoș declară că s-a raportat foarte mult la viața lui personală: „Mă identific cu personajul Petre, în timp ce celelalte personaje sunt un fel de *alter ego*. Ideea este că tot textul este bazat pe fapte și întâmplări reale, pe care le-am văzut sau la care am participat în viața mea de elev. Textul are și o tentă ușor moralizatoare. Aș vrea să spun tinerilor elevi, prin intermediul vorbelor scrise de mine, că acum au toate condițiile pentru a învăța sau pentru a avea o experiență de viață decentă, față de școala anilor '90.”⁶⁵

În vreme ce majoritatea pieselor de teatru destinate unui public tânăr vorbesc despre prezent și despre problemele actuale cu care se confruntă adolescenții, *School feat. Cool* propune o incursiune în trecutul foarte recent și aduce în discuție copilăria din anii '90, ficționalizând întâmplări din propria biografie a autorului. Un mare atu al textului îl reprezintă faptul că nu alunecă complet în nostalgie, că nu privește anii copilăriei și adolescenței printr-un filtru roz și nu îi idealizează, cu toate că unele referințe – dozatoarele TEC, lichiorul Tanita băut în parc, țigările Viceroy la bucată – trezesc nostalgia celor care și-au petrecut copilăria și adolescența în perioada de tranziție. Există în prezent foarte multe pagini create pe rețelele de socializare în care trecutul foarte recent este glorificat, iar copilăria petrecută în anii de tranziție este idealizată, nostalgicii postând videoclipuri cu muzica anilor '90, imagini cu guma Turbo cu surprize, desenele animate *Sandy Belle* și chefurile de la bloc cu casete audio. Concepția generală este că erau vremuri grele, dar „era bine pentru că eram tineri”. În *School feat. Cool* acest lucru nu se întâmplă, tranziția haotică din anii '90 fiind prezentată extrem de realist. Cu toate acestea, evocarea amintirilor din vremea școlii e plină de duioșie și umor.

65. George Cocoș, Mircea Moroianu, *Trei piese pentru public tânăr – MIC-RO Laborator de Creație Teatrală 2018*, 2018, disponibil la URL: <https://editura.liternet.ro/carte/356/George-Cocos-Mircea-Moroianu/School-feat-Cool-Jurassic-SuperOK.html>, accesat la 7.04.2020.

„SMOKEY: Secretul este să te freci pe mâini cu ceva frunze de nuc sau de tei până dispare mirosul cu totul. Știi ce făcea o colegă? Fuma, se ducea acasă, intra pe ușă, se ducea direct la frigider, scotea de acolo un snop de pătrunjel, mușca din el, mesteca, iar cu o parte din el se freca bine bine de tot pe mâini. CRISTINA: Îmi amintesc cum fetele erau târâte în curtea școlii și frecate cu zăpadă. Când venea iarna, bă tată, te îmbrăcai în costum de cosmonaut. Îți luai pe tine trei fulare, trei perechi de mănuși, cea mai groasă geacă pe care o aveai în dotare. Chiar și un fesuleț în plus putea să facă diferența.”

Erau vremuri în care, prea ocupați să-și găsească un loc în noua ordine instaurată și prea vrăjiți de libertatea bruscă, adulții au ignorat copiii. Cele trei personaje – Petre, Cristina și Smokey –, exponenți ai generației care a crescut cu cheia la gât, apar ca niște eroi care au supraviețuit acestor vremuri, fiecare după puterile sale. Școala și-a lăsat amprenta asupra personalității lor, iar reconstituirea prin amintiri a întâmplărilor din anii copilăriei și adolescenței îi conduce pe cei trei la revelații personale. Textul este o succesiune de monoloage fragmentate, cei trei tineri, ajunși la vârsta de 28 de ani, relatându-și traseele de viață extrem de diferite. În final, poveștile celor trei se intersectează. În primul monolog, personajul Petre se adresează direct unor potențiali spectatori-elevi.

„PETRE: Te consideri norocos? Îți place locul în care înveți acum? Ți se pare că profesorii și colegii sunt drăguți cu tine? Te duce cineva până la școală? Ai pachetul în ghiozdan? Ai ghiozdan? Mă bucur pentru tine. Mă bucur pentru voi. Pentru că eu nu am avut. Am 28 de ani, îi fac mâine, deci a trecut ceva timp de atunci, dar și acum am coșmaruri când îmi aduc aminte de școală.”

Personajele sunt exponenții unor tipologii specifice pentru copiii anilor '90: băiatul de bani gata, copilul de

bișnițari, băiatul tocilar care provine dintr-o familie cu venituri modeste, fata băiețoasă și descurcăreață, nevoită să se maturizeze rapid. Copilăria lor cu cheia la gât, petrecută într-un oraș de provincie, se învârtă în jurul serilor petrecute în spatele blocului, al dozatoarelor TEC, al sticlelor de plastic cu lichior Tanita și al exercițiilor de gimnastică pe barele de bătut covoare. Fiecare reușește în felul lui să facă față vremurilor și să se maturizeze în haosul social, economic și politic din acele vremuri.

Petre este elevul ambițios și silitor, provenit dintr-o familie săracă. Fiind o victimă a *bullying*-ului, anii de școală i-au lăsat traume adânci. Pe care însă a reușit să le depășească prin voință și ambiție.

„PETRE: Însă a fi geniu într-o astfel de școală era destul de periculos. Începând cu clasa a doua am început să fiu batjocorit, lovit, scuipat, bruscăt, amenințat, bătut și înjurat. Partea cea mai veselă este că nu aveai cui te plânge. Trebuia să te descurci. Până și doamna învățătoare mă pocnea. Dacă te încurcai sau nu ziceai exact ca ea, te lua de gușă și te pocnea fără să clipească. Apoi, dacă erai destul de ghinionist, te mai și rașcheta cu cheia. Tremurai de frică numai când o vedeai.”

În cele din urmă, Petre ajunge să-și îndeplinească visul de a deveni avocat, își întemeiază o familie și urmează să devină tată. Părinții Cristinei au plecat la muncă în Italia chiar după deschiderea granițelor, în 1990. Fata este nevoită să-și poarte singură de grijă.

„CRISTINA: Eram ca pisica. Cădeam tot timpul în picioare. Am fost destul de autodidactă. Am învățat singură cam tot ce-mi trebuia pentru a trece de capacitate.”

Își găsește repede pasiunea, sportul, se antrenează în spatele blocului, la băătorul de covoare.

În cele din urmă, Cristina reușește să devină independentă financiar și să urmeze cariera pe care a visat-o. Pentru ea, anii de liceu au reprezentat o etapă importantă.

„CRISTINA: Liceul te maturizează. Te șlefuiește. Te pregătește pentru viață. Aici ai parte de primele petreceri, primele beții, primele majorate, primele iubiri. De altfel, aici ai parte și de primele dezamăgiri. Dar înveți să treci peste. Experimentezi și bune și rele. E cu de toate sistemul ăsta de învățământ de la noi. Prima oară când m-a părăsit iubitul, în liceu. Prima oară când am fumat o țigară, în liceu. Prima oară când mi-am făcut un tatuaj, în liceu. Nu, că nu se vede. Prima mea prietenă cea mai bună, în liceu. Cu ea aveam crize de filozofie și de râs. Am făcut o grămadă de tâmpenii împreună. Cu ea m-am îmbătat cu Tanita și după aia ne-am pisat în parc. Era amuzant. Dacă nu treceam prin etapa asta, poate că nu mai eram astăzi ceea sunt acum.”

Aparent, Smokey are cele mai mari șanse să reușească în viață: provine dintr-o familie de proaspăt îmbogățiți după Revoluție și învață la o școală de elită. Din dorința de a fi *cool*, se pierde însă repede într-un labirint de tentații.

„SMOKEY: Așa că am început să vând chestie prin școală. Aveam 15-16 ani. Vindeam destul de bine. O cumpăram cu un preț și o vindeam dublu sau chiar triplu uneori. Era o piață în creștere. Aveam clienți cu zecile. Până au intrat băieții cei mari pe fir. Mahării. Mafioții. Baștanii. M-au scos rapid din joc. Cred că m-am și lăcomit puțin. La început vindeam doar iarbă, dar când am trecut la ceva mai serios, au aflat băieții că am intrat pe teritoriul lor. După o bătaie soră cu moartea, în care mi-am luat niște perverse pe la spate și un denunț la poliție, s-a ales praful de tot.”

Nu există niciun adult care să-i salveze și să-i ghideze pe drumul cel bun. Părinții și profesorii eșuează, iar copiii cresc lipsiți de repere.

„PETRE: Profii toți erau de treabă. Nu prea aveam teme. Oricum, nu păreau să-și dea vreun interes. Majoritatea erau suplinitori. Ția care avea vechime

au profitat de ocazie și au plecat și ei din țară. Eram pe mâna începătorilor. La naiba, chiar și femeia de servici era suplitoare.”

Obiceiurile proaste formate în anii de școală nu numai că îl fac pe Smokey să piardă admiterea la liceu, dar îl aduc și la închisoare, unde este abandonat de familie, care nu vrea să fie făcută de rușine. Penitenciarul este locul unde deținutul Smokey, avocatul Petru și polițista Cristina sunt puși față în față pentru prima dată. În urma unui conflict, Smokey îl agrează pe Petru, acesta fiind salvat de Cristina. Cu toate acestea, aflăm în final că Smokey și-a schimbat traiectoria vieții: experiența penitenciarului l-a marcat, iar după ce s-a stabilit în Indonezia a înființat o asociație care îi ajută pe tineri să se lase de droguri. Iar Petru, care urmează să devină tată, se întreabă pe bună dreptate dacă au fost oare depășite viciile sistemului de învățământ din anii '90:

„PETRU: Trebuie să mă asigur că fiul meu ar putea să aibă parte de aceeași educație oriunde l-aș înscrie. Egalitate de șanse 100%. Încerc să fiu atent. Încerc să fiu atent la comunitatea din care fac parte. Țin din când în când cursuri pentru elevi și studenți. Elevi și studenți ca voi. Le povestesc despre cele întâmplate, iar la sfârșit... La sfârșit, îi las pe ei să tragă concluziile.”

Copiii tranziției postdecembriste au devenit adulți. Dar, din păcate, unele dintre problemele cu care s-au confruntat au rămas la fel de actuale și astăzi.

3.2.15. *Boyz and Girlz* de Sânziana Koenig

„Poate că dacă vorbim despre asta o să știu ce să nu fac.”

O adolescentă (Fata moartă) își transmite sinuciderea în direct după ce fotografiile ei nud sunt publicate pe internet. Ultima ei dorință este ca povestea ei să nu se mai repete. Doar că nimeni nu a învățat din această tragedie. La scurt timp după moartea adolescentei, o altă fată (Fata vie) este

filmată fără știrea ei, în timp ce făcea sex, iar înregistrarea devine publică. Familia, profesorii, prietenii și colegii n-o ajută să treacă peste acest moment, reacția tuturor fiind să blameze victima. După ce nu găsește sprijin nicăieri, tânăra se hotărăște să-și pună capăt zilelor. Își transmite sinuciderea în direct, ultima ei dorință fiind ca tragedia ei să nu se mai repete.

Originalitatea textului scris de Sânziana Koenig constă în alegerea curajoasă a temelor, *Boyz and Girlz* fiind printre primele piese de teatru autohtone care vorbesc deschis și fără menajamente despre probleme ca *porn shaming*, *cyber-bullying* sau violența de gen, propunând o confruntare cu subiecte tabu, ocolite de cele mai multe ori de profesori și părinți: educația sexuală, consimțământul, relațiile abuzive, masculinitatea toxică, încălcarea limitelor intimității într-o societate profund ignorantă, în care hărțuirea și agresiunea sunt deseori tolerate, minimizate sau chiar normalizate. *Boyz and Girlz* analizează reacțiile oamenilor atunci când se întâmplă un abuz și chestionează problema responsabilității colective, punând accentul pe importanța comunicării între părinți, copii și profesori.

Accelerarea dezvoltării noilor tehnologii a adus cu sine și o serie de fenomene negative, printre care diverse forme de abuz și control exercitate prin intermediul internetului, victimele cele mai vulnerabile fiind adolescenții, dar în special adolescentele. *Revenge porn* sau pornografia din răzbunare este o formă de violență psihologică ce constă în publicarea *online* a unor materiale foto sau video din viața intimă a unei persoane, fără consimțământul acesteia. De obicei, conținutul *online* este trimis persoanelor din cercul de apropiați ai victimei – colegi, prietenii, familie. De cele mai multe ori, *revenge porn*-ul comis asupra unei adolescente are ca urmare *bullying*-ul, victima adolescentă fiind blamată de familie, umilită de profesori, hărțuită de colegi și exclusă din grup de către prietenii. Cel mai grav este însă că această formă de agresiune nu este conștientizată la adevărata ei gravitate, iar pentru că nu este înțeleasă

și deseori ignorată, nu se poate lupta împotriva ei. Este ceea ce se întâmplă și în *Boyz and Girlz*, adulții minimizând problemele care se ascund în spatele primei sinucideri:

„MAMA FETEI VII: Să înceteze odată cu tâmpeniile pe net și să-și vadă de școală ca un copil normal!

Ce probleme își fac copiii zilele astea! Păi ce crezi că pe vremea mea își permitea cineva să facă depresii?

Se omoară copiii de prea mult bine!

Păi eu la 13 ani mă jucam cu păpuși și ea cu sânii pe internet. Doamne ferește.

E vina ei, ce mai! A căutat-o cu lumânarea.”

Atât adolescenții cât și adulții din cercul de apropiați al celor două victime comit greșeli enorme: în loc să le ofere sprijin moral, le acuză, devenind astfel agresori, complici la crimă.

Rând pe rând, ies la iveală mentalități, judecăți stereotipe și atitudini care dovedesc o lipsă totală de empatie cu victima, care este stigmatizată și considerată vinovată pentru ceea ce s-a întâmplat.

Până la urmă, și băieții care comit abuzul sunt niște victime, ei neavând unde să se învețe să aibă o altă atitudine: atât în familie, cât și la școală domină gândirea stereotipă și relațiile de autoritate masculină (profesorul de religie promovează modelul femeii supuse, cu frică de Dumnezeu, „căci bărbatul este capul nevestei, după cum și Hristos este capul Bisericii”), iar în mass-media este promovată gândirea misogină. Nu numai pe internet sunt încălcate limitele intimității, ci și acasă, unde spațiul privat al adolescenților este invadat de părinți. Comportamentul adulților, care minimizează problema și o învinovătesc pe fata victimă a *revenge-porn*-ului, este copiat de adolescenți:

„BĂIAT: Ai auzit de fata care s-a sinucis?

TOVARĂȘ: Da, am văzut filmul.

BĂIAT: Într-un fel o înțeleg că m-a pus să șterg poza.

TOVARĂȘ: Ce?

BĂIAT: Eu n-aș fi arătat-o nimănui, dar dacă aș fi fată și mie mi-ar fi frică să pătesc ca fata aia. Să mă vadă toată lumea așa, la școală, părinții.

TOVARĂȘ: Tu poate ai fi o fată mai inteligentă și nu te-ai dezbrăca pentru necunoscuți.

BĂIAT: Săraca de ea. Parcă mă simt aiurea acum că ne uităm la pozele astea.

TOVARĂȘ: Eu nu. Singură s-a pus în situația asta.”

Până la urmă, cei doi băieți care ajung s-o filmeze pe Fata Vie și să distribuie materialul *online* sunt doar niște copii, cu niște idealuri ușor naive și niște repere greșite pe care le primesc chiar de la societatea în care trăiesc:

„TOVARĂȘ: O să trăim ca într-un videoclip. Mergem cu geamurile lăsate, dau muzica tare. O să trecem pe lângă toți triștii care vin de la muncă și o să râdem de ei că-și pierd timpul ca niște sclavi la corporații, iar noi suntem bogați și tineri. O să urlăm *«We are the kings! We are the kings!»*. Seara aprind luminile în piscină, pun muzică mai de *chill* așa, fetele dau din cur în bikini. Noi bem un digestiv și stăm să le privim.”

Iar victima nu primește sprijin și nu are unde să se refugieze. În credință este imposibil, pentru că nu poate avea ca partener de dialog un preot care refuză să oficieze slujba de înmormântare pentru o sinucigașă. La școală este imposibil, pentru că profesorii au mentalități învechite:

„PROFUL DE RELIGIE: Cum a ajuns tineretul din ziua de azi. Parcă tot era mai bine înainte, fără internet, fără reviste, fără prostii la televizor, fără muzică satanistă.”

Acasă e imposibil, pentru că părinții evită orice discuție pe tema educației sexuale:

„MAMA FETEI VII: Toate la timpul lor. Nu e frumos să vorbim despre asta. Mă bucur că nu știi. Asta te face fată cuminte, fată bună, fată serioasă.”

Adulții îi vorbesc Fetei VII pe un ton superior, prietenii o acuză și distribuie materialul publicat pe internet, iar

sentimentul de panică este permanent, pentru că, odată ce sunt postate *online*, oricine poate copia și republica materialele, chiar și după mulți ani. *Revenge porn*-ul nu vine niciodată singur. El este agravat de ceea ce se întâmplă după. Victima este astfel abuzată din nou, de data asta de către cei care ar trebui să-i fie aproape: părinți, colegi, profesori, cadre medicale. O fac prin distribuirea materialelor, prin gândirea stereotipă, prin lipsa de empatie, prin stigmatizarea fetei care tocmai a trecut printr-un abuz. Astfel, se transformă într-un agresor colectiv, iar victima rămâne singură, ajungând să creadă că într-adevăr este vinovată pentru ceea ce i s-a întâmplat. Povestea primei victime se repetă, parcă trasă la indigo. Este cu atât mai grav cu atât chiar primul caz, în loc să tragă un semnal de alarmă și să schimbe mentalități, ajunge să fie sursă de inspirație pentru al doilea.

Personajele din piesa *Boyz and Girlz* nu au nume propriu – ele sunt denumite Fata moartă, Fata vie, Mama, Băiat, Tovarăș, Proful de religie, Medicul –, impersonalitatea însemnând pe de-o parte că povestea i se poate întâmpla oricui, iar pe de cealaltă parte că ea se va repeta la nesfârșit (Fata vie va deveni Fata moartă) dacă nu oprim acest cerc vicios.

Piesa începe și se încheie cu o elevă care își filmează propria sinucidere. „Poate că prin sinuciderea mea se va schimba ceva în bine”, spune Fata moartă în prima scenă. Același lucru îl spune și a doua victimă. Ce pot să facă cei din jur este să nu aducă o povară în plus victimelor, blamându-le pe acestea că s-au lăsat filmate/fotografiate în intimitatea lor, ci să le fie de ajutor, oferindu-le sprijin și blamând agresorii.

Textul *Boyz and Girlz* a fost scris pornind de la o documentare pentru spectacolul cu același nume care a avut premiera absolută în octombrie 2017 în regia autoarei, o co-producție Beznă Theatre și Centrul Educațional Replika. Beznă Theatre este un colectiv de teatru anglo-român format în Londra în anul 2013, condus de regizorii Sânziana

Koenig și Nico Vaccari, care se angajează în activism prin teatru cu scopul principal de a contesta inechitatea socială și de a provoca publicul la dialog socio-politic despre probleme contemporane acute.

Textului i s-ar putea reproșa faptul că perpetuează unele clișee (preotul ortodox tipic, cu mentalitate învechită, mama care refuză dialogul cu fiica pe tema educației sexuale, toți adulții din piesă au ochelari de cal și atitudini superioare – bărbații sunt fie misogini, fie agresori, femeile sunt prezentate ca victime) și că prezintă lucrurile doar în alb și negru. În fapt, un preot poate fi și nonconformist, o mamă poate fi deschisă la dialog, iar femeile pot fi și ele agresoare. De asemenea, textului i s-ar putea reproșa, pe alocuri, o tentă ușor moralizatoare și tezistă, mai ales în monologul final:

„FATA MOARTĂ: Tuturor care judecă, dacă credeți că sunt eu proastă și ușuratică sunteți naivi. La început am crezut și eu că e vina mea și că merit ce mi se întâmplă. Dar nu e așa. Credeți că mi-a venit mie singură ideea să mă dezbrac? Uitați-vă în jurul vostru: la televizor, în reviste, pe stradă, în videoclipuri sunt imagini cu femei expuse, umilite. Până și jucăriile pentru fete sunt așa. Nu deranjează pe nimeni asta, dar când apar niște *screenshot*-uri cu mine, făcute fără să știu, asta e motiv să-mi distrugeți viața.”

Cu toare acestea, *Boyz and Girlz* are potențial să funcționeze și independent de spectacol și să reziste unor montări foarte diferite. El ar trebui jucat nu numai în instituții teatrale, ci și de către trupele de teatru din licee. Este un text necesar, marele său merit fiind curajul de a aborda subiecte sensibile, de a explora teme extrem de puțin reprezentate în teatrul autohton și de a deschide un dialog important pe aceste teme. Ca o coincidență, exact la sfârșitul anului 2017 încep să apară în presa din România diverse anchete jurnalistice care fac lumină în cazuri de *revenge porn* întâmplate în licee, cele mai cunoscute fiind din seria publicată de Casa Jurnalistului. Dezvălurile nu au rămas fără ecou, ci au inițiat

proiecte legislative pentru modificarea Codului Penal, astfel încât *revenge porn* să fie considerat infracțiune⁶⁶.

3.2.16. Despre personajul adolescent în dramaturgia românească

Analizând cele 15 texte, ajungem la concluzia că dramaturgia românească contemporană pentru publicul tânăr nu a urmărit până în prezent să creeze vreun personaj memorabil, ci mai degrabă să reproducă tipologii de adolescenți, portretizând diverse generații de tineri din România secolului XXI, fiecare cu revoltele, problemele, inadecvările și frustrările ei. Adolescentul tipic, așa cum este el descris în piesele românești de teatru, e debusolat pentru că nu prea știe ce-o să facă în viitor, face parte dintr-o gașcă, are părinți mai mult absenți (fie sunt plecați în străinătate, fie sunt prea ocupați, fie nu iau în serios problemele copiilor), nu vrea să se supună regulilor dictate de societate, e lipsit de perspective și își vede viitorul departe de țară sau nu-și vede viitorul deloc și vrea să se sinucidă în semn de protest, se refugiază pictând grafitti pe pereți, fumând iarbă și visând.

Refugiul în imaginație și evadarea în lumi paralele sunt caracteristice pentru multe dintre personajele adolescente. Astfel, deținuții din *Eu când vreau să fluier, fluier* visează că evadează din închisoare, ajung în America și deschid un bar numit Cerul albastru, tinerii din *Elevator* visează la ce vor face după ce vor scăpa din lift, în *Fermoare, nasturi și capse* visul de a ajunge pe turnul Eiffel, a călări un ponei sau a mânca înghețată de fistic e o expresie a curiozității pentru viață, în *graffiti.drimz* visele despre casele cu 15 etaje, mama care cumpără detergenți și mersul împreună la

66. În octombrie 2019, inițiativa legislativă privind incriminarea *revenge porn* a fost adoptată în unanimitate de plenul Senatului. Aceasta vizează modificarea Codului Penal, astfel încât fapta de distribuire a unor imagini intime ale unei persoane, fără consimțământul acesteia, să fie considerată infracțiune. Propunerea ar fi urmat să ajungă în Camera Deputaților.

Selgros trădează nevoia de apartenență la o familie. În cele mai multe dintre textele analizate, adulții nu apar deloc, în altele sunt portretizați ca niște abuzatori, perpetuatori de prejudecăți, mereu distanți și niciodată acolo când copiii au nevoie de ei – fie pentru că sunt prea ocupați, fie pentru că nu sunt prezenți fizic (sunt plecați la muncă în străinătate).

Potrivit lui Elinor Fuchs, problema teatrului contemporan este tocmai imaginea omului pe scenă.

„Există, în teatrul nou, un fel de criză a personajului. El a fost redus, golit de conținut, marionetizat. Teatrul post-dramatic este cel al personajelor fără însușiri. Aici, contextul social și politic devine mult mai important decât povestea personajului.”⁶⁷

Este și cazul dramaturgiei românești contemporane care abordează tema adolescenței, în care personajele sunt, în majoritatea cazurilor, formate din stereotipuri, tinerii fiind portretizați cu toate clișeele lor și neavând aproape nimic particular. În toate textele, personajele trec pe locul doi, ceea ce contează fiind contextul politic și social (*Îngerul electric*, *New York, Fuckin' City*, *Stop the Tempo!*, *Graffiti*, *Fotografii de familie*, *School feat. Cool*, *Foreplay*, *Boyz and Girlz*) sau povestea (*Elevator*, *Fermoare*, *nasturi și capse*, *With a Little Help from My Friends*, *Profu' de religie*).

Personajele reprezintă, în mare parte, tipologii de liceeni care ne sunt familiare din filmele americane cu adolescenți – sex-simbolul școlii, točilara care vrea să-și piardă virginitatea și visează să fie populară, femeia fatală, homosexualul confuz, točilarul stângaci, ciudatul, rebelul, *outsider*-ul, depresiva sinucigașă, clownul clasei, *bully*-ul, artistul ratat – sau adolescenți tipici din România tranziției – golănașul de cartier, beizadeaua de bani gata cu părinți îmbogățiți rapid după Revoluție, fata bătașă din spatele blocului cu părinți plecați în Italia, băiatul de la țară, sărac și ambițios, *wannabe*-hipsterul de Vama Veche.

67. Elinor Fuchs, *The Death of Character. Perspectives on Theater after Modernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1996, p. 17.

Dramele familiale pe care le trăiesc adolescenții reprezintă și ele matrice pentru situații-tip: copilul de bani gata este neglijat de părinți extrem de ocupați și văduvit de afecțiune, părinții neagă realitatea, reprimă aspectele mai puțin plăcute, bagă sub preș probleme și refuză să spună lucrurilor pe nume. Sunt și ei exponenții unei generații care a trăit jumătate din viață sub comunism: lipsiți ei înșiși de afecțiune, proiectează asupra copiilor propriile aspirații și vise pe care nu și le-au îndeplinit, fiind capabili să le ofere copiilor doar lucruri materiale, iar atunci când se sacrifică pentru aceștia ajung să le reproșeze sacrificiul, trezindu-le revolta.

La lectură, puține dintre personaje sunt memorabile – cu toții sunt adolescenți tipici pentru vremurile noastre, fără nimic ieșit din comun, ceea ce contează mai mult fiind povestea. Sunt personaje-clîșeu pentru adolescentul român, aflate aproape de pragul de maturitate și extrem de vulnerabile și speriate sub masca siguranței sau a violenței.

În textele *Boyz and Girlz* și *Foreplay*, personajele sunt foarte puțin individualizate (în *Foreplay*, absența numelor personajelor e indicele generalului), fiind mai degrabă exponenți ale unor categorii vulnerabile: mamele adolescente, victimele masculinității toxice, victimele *bullying*-ului și ale abuzului. De cele mai multe ori, personajele urmează un tipar comportamental previzibil: în *Foreplay*, o adolescentă rămâne însărcinată, părinții inițial sunt șocați, iar apoi acceptă situația, partenerul nu-și recunoaște paternitatea și rupe relația, fata devine ținta *bullying*-ului colegilor de liceu, abuzul este continuat de profesori. În *Boyz and Girlz*, Fata Vie acceptă să fie filmată în ipostaze compromițătoare, iar atât adolescenții, cât și adulții cred că și-a meritat-o dacă s-a dezbrăcat, absolut toți întorcându-i spatele victimei.

Dramaturgiei contemporane românești îi lipsește încă un personaj-adolescent de referință, ea rezumându-se deocamdată la personaje-stereotip. I s-ar putea reproșa astfel că se limitează în redarea unor șabloane comportamentale, că renunță la individualitatea personajelor și

unicitatea întâmplărilor, ilustrând generalul mai degrabă decât individualul. Dar asta nu înseamnă neapărat că în dramaturgia pentru publicul tânăr clișeele trebuie evitate cu orice preț – până la urmă, majoritatea clișeele își au originile în realitate. Există și un factor pozitiv atunci când operezi cu clișee – personajele și situațiile devin inteligibile, iar tipologiile sunt ușor recognoscibile pentru că ele există în orice liceu și în orice gașcă de adolescenți (așa cum personajele din *Antisocial*, diferite tipologii de elevi, părinți și profesori, le sunt binecunoscute tuturor pentru că există în orice școală). Clișeele și tipologiile și-au pierdut originalitatea doar pentru că repetarea frecventă le-a făcut previzibile și banale. Dar uneori tocmai previzibilitatea și banalitatea creează empatie – spectatorii adolescenți vor regăsi pe scenă situații care le sunt perfect familiare, pentru că li s-au întâmpnat. Înțeleg mai bine personajele, pentru că le cunosc. Până la urmă, și depreciera clișeele a devenit, în sine, un clișeu.

3.2.17. Structură și limbaj

Dacă, în ceea ce privește structura, textele analizate nu au adus nimic nou (tendința generală este de a se renunța la împărțirea pe acte, chiar și la împărțirea pe scene, alternarea de monoloage cu scene de dialog, didascalii cât mai puține), schimbarea accentelor în ceea ce privește temele de interes ale textelor de teatru de la sfârșitul anilor '90 a adus cu ea un nou limbaj teatral: viu, direct, de multe ori violent. Dialogurile sunt firești, personajele vorbesc autentic, ca niște adolescenți, textele sunt în general scrise într-o limbă minimalistă, de multe ori cu idiomuri în engleză și expresii *up to date* – de altfel, jumătate dintre textele analizate au titluri în limba engleză. Stilul de a scrie al dramaturgilor, în special al celor foarte tineri descoperiți în urma concursurilor lansate de dramAcum, se încadrează perfect în profilul scriitural „douămiist”, așa cum rezultă el, în special, din anumite cărți publicate în colecția *Ego Proză* a Editurii

Polirom. Nu de puține ori, la începutul anilor 2000, autorii au fost acuzați că textele lor sunt obscene și că vulgaritatea limbajului este de multe ori gratuită, devenind scop în sine, nu mijloc.

Dramaturgul cel mai des acuzat pentru limbajul „fără perdea”, adus direct de pe stradă, este Peca Ștefan, căruia i s-a reproșat în nenumărate rânduri că nu acțiunea sau subiectul contează pentru el, cât forma de adresare.

„Ceea ce Peca face acum, David Mamet făcea în anii '70 în SUA, însă pentru Mamet limbajul mai mult sau mai puțin obscen era doar un vehicul pentru a spune mult mai mult, în timp ce pentru Peca piesa în sine pare doar un pretext pentru a-și face de cap.”⁶⁸

Oricât ar fi fost însă de contestat, limbajul folosit de Peca este, până la urmă, limbajul revoltatului care spune „pe bune” cum stau lucrurile cu el și cu cei din jurul lui. Mihaela Michailov observa de altfel că Peca are o insolență lingvistică de care dramaturgia românească postdecembristă avea nevoie. Aceeași Mihaela Michailov îi „ia apărarea” și Mariei Manolescu, referindu-se la textul *With a Little Help from My Friends*:

„Limbajul e pulsul și, pînă la urmă, sensul unei lumi puștești pe care nu are cum să o edulcoreze sau cosmetizeze. Ar fi penibil să-i auzim pe acești adolescenți vorbind în nisip, în timp ce fumează și beau, ca și cum ar comenta cuminte un citat din Calistrat Hogaș. Universul lor e sensibil, tranșant, teribilist, autentic, necenzurat și imposibil de pus la colț. Trăiesc așa cum vorbesc și așa cum simt.”⁶⁹

Până la urmă, limbajul acestor texte dramatice se

68. <https://fictionaddiction.wordpress.com/2007/page/4/>, accesat la 8.04.2020.

69. Mihaela Michailov, „Și-ai să mă-mpuști în zori. *With a Little Help from My Friends*”, *LiterNet*, 07.2007, disponibil pe URL: <https://agenda.liternet.ro/articol/5119/Mihaela-Michailov/Si-ai-sa-ma-mpusti-in-zori---With-a-little-help-from-my-friends.html>, accesat la: 8.04.2020.

străduiește să redea cu fidelitate felul în care vorbesc adolescenții astăzi. Pe alocuri, chiar reușește. Limbajul constituie una dintre cele mai mari provocări atunci când scrii pentru un public tânăr, pentru că expresii care sunt astăzi *cool* riscă să se demodeze peste noapte.

3.2.18. Dramaturgia pentru publicul tânăr în România. Modele de lucru

În cele două decenii de la apariția dramAcum, textele contemporane de actualitate, orientate spre teme sociale, dar și sistemul de lucru care pune accent pe ideea de laborator, pe includerea dramaturgului în echipa de creație și pe practica documentării și-au făcut locul, treptat, pe scenele din România. Sistemul de lucru introdus de dramAcum, inițial specific pentru scena independentă, a început să fie asimilat și de teatrele de stat, iar modul în care se scrie și se montează texte noi s-a diversificat foarte mult.

În continuare, am identificat mai multe moduri în care un text contemporan românesc ajunge astăzi de pe pagină în scenă. Modelele de lucru nu sunt specifice teatrului pentru publicul tânăr, ele se referă la dramaturgia contemporană românească în general. O particularitate a teatrului pentru publicul tânăr sunt însă textele dezvoltate la scenă, cu adolescenți în sală, care oferă constant *feedback* creatorilor.

Textele contemporane românești montate pe scenele din România (și implicit textele pentru publicul tânăr) se pot înscrie în două mari categorii:

- texte scrise independent de un spectacol;
- texte scrise special pentru un anumit spectacol.

În ambele categorii intră textele originale, rescrierile unor clasici pe înțelesul adolescenților sau dramatizările unor romane pentru adolescenți. În cadrul celor două categorii s-au dezvoltat mai multe moduri de lucru, așa cum apare în următoarea taxonomie.

3.2.18.1. Texte scrise independent de un spectacol

a. Montarea unui text preexistent

La opțiunea de a monta un text preexistent se recurge cu precădere în teatrele de stat. În cele mai multe cazuri este vorba de un text care nu se află la prima montare, care a trecut deja proba scenei – este varianta cu care se riscă cel mai puțin. Foarte rare sunt cazurile în care un regizor propune teatrului un text contemporan românesc (publicat sau nu) încă nemontat. De cele mai multe ori, spectacolele montate pe texte pre-existente nu implică dramaturgul în echipa de lucru. Un exemplu în acest sens este textul *With a Little Help from My Friends* de Maria Manolescu, montat la Teatrul Excelsior în 2016, la nouă ani după premiera absolută de la Teatrul Național din Iași.

b. Montarea unui text descoperit în urma unui concurs de dramaturgie sau rezultat în urma unei rezidențe

Cele mai multe texte noi sunt descoperite în urma unor concursuri sau scrise în cadrul unor *workshop*-uri sau rezidențe oferite dramaturgilor. Concursurile de dramaturgie se finalizează de cele mai multe ori cu montarea textului câștigător și sunt organizate, în cele mai multe cazuri, de către teatre de stat. În unele cazuri se organizează spectacole-lectură cu textele finaliste, în urma cărora se decide câștigătorul. La finalul rezidenței Drama5 de la Reactor de Creație și Experiment, sunt organizate spectacole-lectură cu toate cele cinci texte rezultate în urma rezidenței, unul dintre ele fiind ulterior montat. În cazul textelor descoperite în urma concursurilor/ rezultate în urma unei rezidențe, acestea pot suferi modificări în timpul repetițiilor, dacă dramaturgul este implicat în procesul de lucru. Un exemplu este *School. Feat Cool* de George Cocos, text descoperit la concursul de dramaturgie *Corneliu Dan Borcia*, care a fost montat la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț.

3.2.18.2. Texte scrise special pentru un anumit spectacol

a. Texte comisionate dramaturgilor de către teatre sau de către regizori

Împrumutată din Europa de Vest, practica textelor scrise „la comandă”, comisionate dramaturgilor de către teatre sau de către regizori care urmează să monteze într-un anumit teatru începe să fie utilizată și în România. Astfel, dramaturgului i se solicită să scrie un text pe o anumită temă. De obicei, textul are o formă aproape de *final draft* la începutul repetițiilor, iar dramaturgul asistă la primele lecturi, în urma cărora mai face modificări la text. Există și varianta extrem de riscantă de a scrie textul după metoda *work-in-progress*, în timpul repetițiilor. De la o vreme, se scriu texte comisionate și pentru spectacole montate în teatre de stat. De cele mai multe ori, teatrul invită un regizor să monteze un spectacol pe o anumită temă, regizorul fiind cel care invită, la rândul lui, dramaturgul să lucreze cu el. Cazurile în care teatrele de stat comisionază întâi dramaturgului un text, urmând ca apoi să invite un regizor care să-l monteze sunt încă foarte rare. Un exemplu este textul meu *Feminin*, comisionat de Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, asupra căruia mă voi opri în următoarea secțiune a capitolului de față.

b. Modelul autorului de spectacol

Inițial utilizat cu precădere în teatrul independent, acest model a fost preluat și de teatrele de stat. Astfel, regizorul este atât autorul textului, cât și al spectacolului. Un exemplu din mediul independent este textul *Foreplay*, documentat, scris și apoi montat de Ozana Nicolau la Centrul de Teatru Educațional Replika. Unul dintre cele mai cunoscute exemple din teatrul instituționalizat este trilogia *Cât de departe suntem de peșterile din care am ieșit*, montată de Bogdan Georgescu la Teatrul Radu Stanca din Sibiu, cu studenții de la actorie ai Facultății de Litere și Arte. Este adevărat că

textele au rezultat în urma unor *workshop*-uri și se bazează foarte mult pe experiențele personale ale actorilor, însă auctorialitatea este asumată de regizor.

c. Modelul parteneriatului regizor-dramaturg

Tandemul regizor-dramaturg nu lucrează împreună doar la scrierea textului, ci încă din faza documentării. Un exemplu de text rezultat din parteneriatul dramaturg-regizor este *Disparația* de Alexa Băcanu și Leta Popescu. Pentru documentarea textului, dramaturgul și regizoarea au intervievat adolescenți din mai multe licee din Cluj-Napoca. Modelul este aplicat cu succes și în alte instituții (de obicei independente) care produc spectacole pentru publicul tânăr, precum Centrul de Teatru Educațional Replika (Mihaela Michailov și Radu Apostol) sau Reactor de Creație și Experiment (Petro Ionescu și Raul Coldea).

d. Metode colaborative

d1. Colaborarea între membrii echipei de creație

În ultima vreme, cu precădere în teatrul independent, textele noi apar și prin metoda de lucru colectiv-colaborativă sau *devised*. Astfel, textul e dezvoltat de întreaga echipă, iar actorii, scenograful și regizorul își asumă împreună auctorialitatea. Dramaturgul care face parte din această echipă îndeplinește sarcinile dramaturgului în sens german, acesta prelucrând, selectând, ordonând și reconstruind textul de spectacol. Un model de spectacol pentru publicul tânăr care are la bază un text dezvoltat prin metode colaborative este *Totul e foarte normal* în regia Letei Popescu (textul este asumat de întreaga echipă artistică, dramaturgia aparținându-i Alexei Băcanu).

d2. Colaborarea între echipa de spectacol și publicul țintă

În ultima vreme, în teatrul pentru publicul tânăr se constată o tendință emergentă de a implica adolescenții în diversele

faze ale scrierii textului și ale realizării spectacolului. Artiștii care lucrează astfel consideră că intervențiile adolescenților sunt esențiale, deoarece textul/spectacolul îi reprezintă în primul rând pe ei. Primul spectacol realizat cu implicarea publicului țintă a fost *Familia Offline* de Mihaela Michailov în regia lui Radu Apostol (2013), când elevii de la Școala Generală nr. 55 din București au participat, timp de un an, la toate etapele realizării spectacolului, începând cu scrierea textului. Un alt exemplu este spectacolul *Minunata lume nouă* de la Teatrul Excelsior, regizorarea Catinca Drăgănescu colaborând cu liceeni încă din faza dramatizării romanului lui Aldous Huxley. Și aici, ca în cazul trilogiei *Cât de departe suntem de peșterile din care am ieșit*, chiar dacă textul este rezultatul unei colaborări, auctorialitatea este asumată de regizorul-dramaturg.

3.2.19. Mass-media ca sursă de documentare. Rolul de jurnalist al dramaturgului contemporan

În contextul în care în ultimii 15 ani se observă, în special în producția independentă de teatru, un interes acut de a aduce pe scenă cazuri semnificative pentru starea societății, criticul de teatru Cristina Modreanu observa că unii dintre cei mai buni jurnaliști ai vremurilor noastre sunt oamenii de teatru⁷⁰. Într-adevăr, în multe cazuri procesul de cercetare pentru un text/spectacol de teatru a ajuns să se asemene și chiar să se completeze cu munca jurnalistului de investigație. Astfel, se poate spune că teatrul contemporan inspirat din problematici sociale a devenit o modalitate de comunicare în masă complementară mass-media, iar dramaturgul (sau întreaga echipă de creație, în cazul textelor scrise după

70. Cristina Modreanu, „Cadou de 1 decembrie. Curs intensiv de istorie recentă pentru combaterea dezbinării ideologice din familiile românești”, 01.12. 2018, *Scena.ro*, disponibil pe URL: <https://revistascena.ro/cronica-saptamanii/cadou-de-1-decembrie-curs-intensiv-de-istorie-recenta-pentru-combaterea-dezbinarii-ideologice-din-familiiile-romanesti/>, accesat la 28.04.2020.

metode colaborative) a ajuns să își asume rolul de jurnalist. Metodele și practicile de lucru ale artiștilor depind într-o mare măsură de tiparul stilistic în care se înscriu producțiile lor. Cele mai multe piese de teatru contemporane au la bază o documentare riguroasă a subiectelor pe care le tratează, dramaturgul sau echipa bazându-se în procesul de lucru pe tehnici specifice jurnalismului.

Tendința de a documenta foarte riguros subiectele abordate este specifică metodei de lucru la textele de teatru pentru publicul tânăr. Există două motive bine întemeiate: pe de-o parte, autorii, care în cele mai multe cazuri nu sunt adolescenți, trebuie să scrie despre aspecte pe care nu le cunosc îndeaproape, iar pe de altă parte dramaturgia contemporană pentru publicul tânăr trebuie să fie extrem de bine ancorată în temele relevante ale momentului. Astfel, autorii simt că este necesar să apeleze la metode jurnalistice pentru a aprofunda temele pe care le abordează.

În continuare, am identificat patru tipuri de practici în lucrul artiștilor care prelucrează subiecte social-politice în textele/spectacolele lor. Acestea pot co-exista, iar gradul de ficționalizare a poveștilor reale diferă de la un text la altul, de la un spectacol la altul, variind între producții pur documentare și unele doar distant inspirate de un anumit caz.

3.2.19.1. Ideea pentru scrierea unei piese pornește de la un material de presă

Cazurile notorii din mass-media constituie de multe ori punctul de plecare pentru scrierea unui text. Cel mai cunoscut exemplu recent de text pentru publicul tânăr care pornește de la un material de presă este *Antisocial* de Bogdan Georgescu (2015), care pornește de la cazul elevilor de la liceul Șincai din Cluj care distribuiau meme-uri (fotografii comentate) despre profesorii lor într-un grup închis pe Facebook și care, după infiltrarea unui profesor în grup, au fost sancționați de conducerea liceului. De asemenea, piesa de teatru *Profu' de religie* (2011) de Mihaela Michailov

pleacă de la cazul extrem de mediatizat al unui profesor acuzat că ar fi abuzat sexual o elevă. Un text mai vechi care a fost inspirat dintr-o știre de ziar este *Elevator* de Gabriel Pintilei, despre moartea a doi adolescenți care rămân blocați într-un lift.

Mass-media constituie o sursă de inspirație permanentă pentru dramaturgi, după cum declară și Maria Manolescu:

„Eu mă inspir din presa de scandal, din tabloide, recunosc și nu mi-e rușine. N-am televizor, dar în fiecare dimineață citesc *Libertatea*. Și mă uit pe site-ul ProTV. Nu mi-e rușine să zic treaba asta, pentru că-mi plac poveștile tari și interesante și suculente, poveștile în general, și mă gândesc că povestea pe care o scriu să aibă un impact. Și cred că dacă ieși un subiect dintr-un tabloid nu e o chestie rușinoasă, atâta timp cât subiectul ăla are o relevanță. Au făcut-o și Cehov, și Caragiale.”⁷¹

3.2.19.2. Dramaturgul folosește materiale de presă ca sursă de documentare pentru textul său

În acest caz, dramaturgul apelează la articole din presă pentru a se documenta atunci când scrie despre subiecte pe care nu le cunoaște îndeaproape. Este cazul celor mai multe texte scrise pe subiecte de actualitate precum problema copiilor cu părinți plecați la muncă în străinătate, *bullying*-ul în școli, *revenge porn*-ul, delincvența juvenilă ș.a.

3.2.19.3. Pentru documentarea textului se utilizează instrumente specifice mass-media (consultarea arhivelor, interviuarea surselor)

Această metodă este utilizată atât pentru investigarea trecutului recent, cât și pentru cazuri actuale. Textele sunt scrise după o cercetare amănunțită pe teren și în urma

71. Ana Chirițoiu, Gruia Dragomir, „Interviu cu Maria Manolescu, scriitor și dramaturg”, *Noua literatură*, nr. 10, 2007, p. 17.

interviurilor cu adolescenți afectați de o anumită problemă, la elaborarea lor utilizându-se mijloacele teatrului documentar. Pentru a scrie textul care stă la baza spectacolului *Disparația* de la Reactor de Creație și Experiment, Leta Popescu și Alexa Băcanu au intervievat adolescenți de la trei licee din Cluj. Pentru documentarea spectacolului *Foreplay* (2019), produs de Centrul Educațional Replika, dramaturgul Ozana Nicolau a mers și mai în profunzime, utilizând metodele filmului documentar. Astfel, a intervievat peste 30 de mame adolescente, căutând să le cunoască pe fete în mediul lor și petrecând timp cu ele. A încercat să le observe necenzurat pentru o perioadă mai lungă pentru a vedea cum arată viețile lor cu adevărat. Ideea de a scrie textul a apărut după ce autoarea a citit niște statistici apărute în mass-media, conform cărora în România 10% dintre mame sunt minore.

3.2.19.4. În procesul de lucru este implicat și un jurnalist

Poate cel mai apropiat de jurnalism, teatrul de investigație mediatizează o anchetă jurnalistică de anvergură. Singurele spectacole din România realizate astfel sunt ale regizoarei Ioana Păun, cel mai cunoscut fiind *Produse domestice* (2014), un proiect amplu de teatru de investigație realizat alături de o echipă de artiste și jurnaliste, care utilizează spectacolul, jurnalismul și *advocacy*-ul pentru a face vizibile poveștile lucrătoarelor domestice din Filipine care lucrează în România. Spectacolul este bazat pe o investigație jurnalistică de peste patru ani, pe mărturii și interviuri cu bone, angajatori, agenții și instituții specializate pe migrație. În teatrul pentru publicul tânăr nu s-a utilizat până acum această modalitate de lucru, dar nu este exclus ca pe viitor să existe spectacole de teatru de investigație pe teme relevante pentru această categorie de vârstă.

Metodele de lucru identificate mai sus vin să demonstreze capacitatea teatrului de a ajunge acolo unde

jurnalismul nu reușește. În primul rând, procesul de documentare pentru un spectacol de teatru durează mai mult, și astfel scade riscul de a prezenta un caz în mod superficial. Uneori – așa cum este cazul în spectacolul *Foreplay* – persoanele direct implicate își spun propria poveste în fața spectatorilor, sporind astfel gradul de autenticitate. Apoi, impactul unui spectacol de teatru este mai mare decât cel al unui articol/al unei emisiuni TV pe o anumită temă – una e să citești o știre în care apare informația că 10% dintre mamele din România sunt minore, alta e să participi la o experiență teatrală care abordează subiectul mamelor adolescente. Nu de multe ori, pe scenele de teatru sunt dezvăluite aspecte care nu sunt tratate în presă.

În opinia Iuliei Popovici, există două versiuni ale creatorului de texte pentru teatru: versiunea scriitorului-dramaturg și cea a autorului de texte scenice.

„Primul [...] nu are niciodată o formație legată de profesiile scenei și nu se implică în montarea propriilor texte. Crede cu precădere în teatrul ca metaforă, care bate viața, crede în teme universale. Opera scriitorului-dramaturg e publicată chiar înainte să fie pusă în scenă. Cel de-al doilea [...] are o meserie legată de scenă (e regizor sau actor) sau lucrează în teatru. În limita posibilului, își montează în premieră textele. Nu crede în textul de teatru ca operă finită, ci mai degrabă în text ca *work in progress*. În teorie, autorii unor astfel de texte refuză publicarea lor, pe de o parte pentru că refuză să le concedă o existență literară, pe de altă parte pentru că nu cred într-o formă definitivă a textului de teatru.”⁷²

Din rândul autorilor de texte scenice s-a dezvoltat în ultima vreme o nouă categorie, cea a dramaturgului-jurnalist. Marele său merit este că are curajul de a aduce pe

72. Iulia Popovici, „Extazul și nefericirea noii dramaturgii”, prefață la volumul electronic *4atru piese*, editura Liternet, 2006, disponibil la URL: <https://editura.liternet.ro/descarcare/193/pdf/Ioan-Peter-Mihai-Ignat-Alina-Nelega-Peca-Stefan/4atru-piese.html>, accesat la 29.04.2020.

scenele de teatru – și astfel în vizorul opiniei publice – subiecte riguros documentate, relevante pentru societatea de astăzi, de multe ori considerate tabu. Problema este că în cadrul demersurilor artistice care se apropie de jurnalism de multe ori are de suferit valoarea textului, tendința generală fiind de a scrie texte-suport pentru un anumit spectacol. Îndeosebi textele pentru publicul tânăr cad în această capcană: tratează subiecte tari, de impact, dar prezintă personaje-șablon și situații-clîșeu, mizele sociale și politice având prioritate față de valoarea artistică a textului.

Iulia Popovici observă, de altfel, că dramaturgia nu a reușit impunerea dramaturgiei contemporane ca funcție autonomă producției de spectacol (dezvoltarea de text și circulația dramaturgiei independent de spectacolul pentru care textul e creat inițial):

„Dramaturgul și-a câștigat recunoașterea ca membru al echipei de creație, în schimb textele și-au pierdut autonomia în relație cu spectacolul, fiind extrem de puțini cei care scriu în alt regim decât cel de producție scenică. Câștigându-și recunoașterea ca membru al echipei de creație, s-ar putea spune că noii dramaturgi au trebuit să abandoneze speranța ca propria creație să-și câștige autonomia în relație cu regia.”⁷³

Dramaturgia nu mai este produsă decât rar în singurătate, iar cea produsă în practicile colaborative se pierde odată cu spectacolul. Riscul metodelor colaborative este că acestea nu pot produce decât texte de unică folosință. În teatrul pentru publicul tânăr avem însă nevoie și de texte-hit. Adolescenții au nevoie de povești bine spuse, au nevoie de personaje memorabile, au nevoie de protagoniști pe care să-i iubească. Dar asta nu înseamnă că spectacolele pentru adolescenți nu trebuie să fie relevante social. În accepțiunea generală, încă mai există punerea în formulă adversativă a teatrului social cu cel de artă. Cele două abordări pot însă

73. *Idem, Elefantul din cameră. Ghid despre teatrul independent din România*, București, editura Idea Design & Print, 2017, p. 117.

co-exista, separat sau în cadrul aceluiasi spectacol. Texte contemporane cu adevărat valoroase tratează subiecte de relevanță socială într-un mod în care să reziste atât ca literatură, cât și ca teatru.

3.2.20. Traduceri din dramaturgia străină pentru publicul tânăr

Cu toate că dramaturgia străină nu face obiectul prezentului capitol, sunt important de menționat inițiativele care și-au propus traducerea de piese de teatru pentru publicul tânăr și introducerea lor în circuitul teatral românesc. De asemenea, trebuie menționat aportul pe care l-au adus traduceri din dramaturgia străină: terenul pentru schimbarea în modul de a scrie și interesul pentru o dramaturgie contemporană fusese pregătit încă dinainte de anii 2000, prin traducerea și prezentarea în spectacole-lectură a unor piese contemporane din spațiul german, scandinav sau britanic. Un aport special l-au adus traducătorii Victor Scoradeț, care prin programul de traduceri finanțat de Goethe Institut începând cu anul 2001 a tradus peste 50 de titluri din limba germană, respectiv Carmen Vioreanu, care a tradus peste 80 de piese de teatru din Suedia, Norvegia sau Danemarca. Printre primii dramaturgi străini traduși la începutul anilor 2000 se află Igor Bauersima, Lukas Barfuss, Marius von Mayenburg, Sofia Freden sau Mattias Andersson. Autorii fiind foarte tineri la acea vreme, textele lor abordau tematici din universul tinerilor (*Norway.Today, Dragoste în patru tablouri, Chip de foc* etc). A fost un pas important pentru dramaturgia autohtonă. Luând contact cu ceea ce se scria „dincolo”, autorii dramatici români au găsit în aceste texte o importantă sursă de inspirație. Aceste traduceri, dar și spectacolele realizate după ele au avut o contribuție esențială la schimbarea accentului în ceea ce privește temele de interes ale textelor de teatru⁷⁴.

74. Alina Nelega, *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2010, p. 183.

Introducerea în repertoriile teatrelor de titluri din dramaturgia străină pentru publicul tânăr are două avantaje: în primul rând, o diversificare a subiectelor, în al doilea rând acestea constituie o continuă sursă de inspirație pentru practicienii autohtoni ai scenei.

În general, textele străine pentru publicul tânăr pătrund în circuitul teatral românesc prin trei căi:

- decoperite și traduse de către un regizor, care ulterior montează spectacolul (mai rar, textele sunt descoperite de traducători și recomandate regizorilor);
- în cadrul unui program de finanțare a traducerilor dedicat textelor pentru publicul tânăr;
- ca parte a unui program de traduceri care nu este centrat exclusiv pe texte pentru publicul tânăr.

În cadrul programelor dedicate, traducerile pieselor străine pentru publicul tânăr sunt cel mai des prezentate în spectacole-lectură (fiind grupate, în unele cazuri, în secțiunile de spectacole-lectură ale diverselor festivaluri de teatru, și nu doar ale celor dedicate adolescenților). Unele dintre ele sunt montate ulterior în teatre de stat sau independente. Cu toate că în repertoriile teatrelor din România procentul titlurilor din dramaturgia străină este mai mare decât acela al titlurilor autohtone, în cazul spectacolelor pentru publicul tânăr se poate constata că în ultimele stagii s-au montat mai multe texte românești decât străine. Tendința este explicabilă prin faptul că, îndeosebi în mediul independent, a crescut numărul spectacolelor care se adresează unui public tânăr și, implicit, al textelor scrise de dramaturgi români, majoritatea în urma unor proiecte co-finanțate de AFCN. În continuare, am identificat principalele inițiative care își propun traducerea și prezentarea publică a textelor din dramaturgia străină pentru publicul tânăr.

a. Realități extraordinare. Teatru nou pentru copii și adolescenți

Organizat de Asociația Română pentru Promovarea Artelor Spectacolului (ARPAS), în parteneriat cu Centrul de Teatru

Educațional Replika, cu Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică și cu Teatrul pentru Copii și Tineret „Gong” din Sibiu și co-finanțat de AFCN, proiectul își propune să dezvolte interesul pentru dramaturgia centrată pe problemele specifice copiilor și adolescenților, prezentând în premieră în România piese de teatru germane și mexicane contemporane, pe o varietate de teme și cu multiple abordări stilistice. Programul este curatariat de Mihaela Michailov și Ciprian Marinescu, în fiecare an fiind prezentate în spectacole-lectură trei sau patru texte noi. Programul a debutat în 2017 la inițiativa traducătorului Ciprian Marinescu exclusiv cu texte din spațiul german, care au fost prezentate în spectacole-lectură la Centrul Educațional Replika. În 2018, el a fost organizat sub titlul *Păcală nu-i. Teatru nou pentru copii și adolescenți*, dorind să se sugereze spargerea unor canoane în teatrul pentru publicul tânăr din România și necesitatea inovării repertoriale⁷⁵. Pe lângă tradiționalele lecturi la Centrul Educațional Replika, fragmente din piesele prezentate au fost publicate în revista *Scena.ro*. În 2019, proiectului i s-au adăugat titluri din dramaturgia mexicană.

Piesele tratează subiecte incomode, ancorate în realitatea adolescenților de azi, care vorbesc în maniera înțelegerii situației de viață a tinerilor într-un context social și familial actual și problematizează fragilitatea unor experiențe de multe ori insuficient conștientizate de adulți: maturizarea emoțională, descoperirea sexualității, relațiile tensionate dintre părinți și copii, violența în școală, înțelegerea și acceptarea morții, desprinderea de părinți, revolta împotriva unor norme și comportamente impuse. Ce au în comun textele este intruziunea în demersul personal al adolescenților de a se adapta unor situații extrem de dure⁷⁶.

75. „Păcală nu-i. Noi realități teatrale pentru copii și adolescenți”, *Scena.ro*, 26.08.2018, disponibil la URL: <https://revistasцена.ro/stiri/pacala-nu-i-noi-realitati-teatrale-pentru-copii-si-adolescenti/>, accesat la 7.05.2020.

76. Oana Stoica, „Din perspectiva copiilor”, *Dilema veche*, nr. 648, 2016, p. 12.

Piese pentru adolescenți traduse în cadrul programului *Realități extraordinare* sunt:

2017

Hikikomori de Holger Schrober, traducerea Ciprian Marinescu

Trucul lui Patrick de Kristo Sagor, traducerea Ciprian Marinescu

Peștii dorm? de Jens Raschke, traducerea Ciprian Marinescu

2018

Cap sau pajură de Katja Hensel, traducerea Ciprian Marinescu

Birds de Juliane Kann, traducerea Ciprian Marinescu

2019

Tata e în Atlantida de Javier Malpica, traducerea Miruna Dinu

Stele invizibile de Sophie Anna Reyer, traducerea Ciprian Marinescu

Lucruri mici și extraordinare de Micaela Gramajo și Daniela Arroiro, traducerea Miruna Dinu

Peste cadavrul meu de Stefan Horbach, traducerea Ciprian Marinescu

b. Spectacole-lectură în cadrul festivalului Festin pe Bulevard

Tematica edițiilor festivalului de teatru Fest(in) pe bulevard, organizat de Teatrul Nottara, urmărește de fiecare dată criza reflectată în diversele domenii ale vieții. Astfel, în 2017, secțiunea principală a celei de-a V-a ediții a festivalului s-a numit *Criza pubertății, criza adolescenței*. În cadrul acestei secțiuni, au fost prezentate în spectacole-lectură texte noi pentru publicul tânăr din dramaturgia străină, care tematizează violența în mediul școlar (*Punk Rock* de Simon Stephens, *2h 14'* de David Paquet).

c. Antologiile Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu

Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu publică în fiecare an o antologie de piese de teatru traduse din dramaturgia străină. Piese sunt prezentate în cadrul festivalului, în spectacole-lectură. Focusul antologiilor nu este neapărat pe publicul tânăr, cu toate acestea, de-a lungul anilor, publicându-se și piese de teatru despre adolescenți. Tot în cadrul FITS, se publică anual antologia *Drama și teatrul francofon*. În 2017, în antologie s-au publicat cinci piese de teatru din mediul francofon pentru publicul tânăr, în traducerea Dianei Nechit.

d. *Fabulamundi. Playwriting Europe*

Desfășurat între anii 2013 și 2020, *Fabulamundi. Playwriting Europe* este un proiect european de cooperare între teatre, festivaluri și organizații culturale din zece țări partenere – Italia, Franța, Germania, Spania, Polonia, Cehia, Austria, Belgia, Marea Britanie și România. Programul are ca scop sprijinirea și promovarea dramaturgiei contemporane în Europa, prin intermediul traducerilor. Fiecare din țările partenere propune câte zece autori naționali, iar celelalte țări trebuie să aleagă cel puțin un autor din respectiva țară, traducându-i piesa și prezentând-o într-un spectacol-lectură sau într-o producție. România este prezentă în proiect prin Teatrul Odeon și Universitatea de Arte Târgu Mureș (până în 2018, partener în proiect a fost Teatrul Național Târgu Mureș). Prin intermediul *Fabulamundi*, au pătruns în România și câteva texte pentru publicul tânăr ale unor autori străini, care au fost traduse în limba română: *Martiri* de Marius von Mayenburg (Germania), *Bicicleta roșie* de Valentina Diana (Italia), *Laika. Numele meu e câine* de David Kostjak (Cehia), *A te scufunda în apă* de Helena Tornero (Spania), *Tristețe și melancolie* de Bonn Park (Germania). Unele dintre traduceri și-au continuat parcursul prin repertoriile teatrelor independent

de *Fabulamundi*, cel mai bun exemplu fiind *Martiri* de Marius von Mayenburg, care după premiera absolută în limba română de la Teatrul Național din Târgu Mureș, în regia lui Cristian Theodor Popescu (2014), a fost montat în numeroase teatre și universități din țară.

Câteva dintre textele traduse au fost publicate. Antologia *Bicicleta roșie* (2019), un proiect al Universității de Arte din Târgu Mureș în parteneriat cu Editura Unitext, reunește cinci texte ale autorilor străini din *Fabulamundi*, dintre care trei sunt pentru publicul tânăr.

Pe lângă faptul că a generat o serie de traduceri care vin să îmbogățească repertoriile teatrelor din România, programul a oferit dramaturgilor români oportunitatea ca textele lor să fie traduse în alte limbi și prezentate în lecturi scenice sau spectacole.

3.2.21. Responsabilitatea autorului care scrie pentru adolescenți

Responsabilitatea pentru educația tinerilor spectatori constituie una dintre caracteristicile prin care teatrul pentru publicul tânăr se diferențiază de cel pentru adulți. În teatrul pentru publicul tânăr, mizele sunt mai mari, pentru că impactul asupra publicului țintă este diferit⁷⁷: experiența teatrală lasă amprente mult mai vizibile în copilărie și adolescență decât la maturitate. Se pune astfel întrebarea dacă procesul de scriere a unei piese de teatru pentru publicul tânăr ar trebui să fie diferit.

Pe de-o parte, conceptul de a scrie pentru un anumit public este în sine discutabil, pentru că înseamnă a-i exclude automat pe cei pentru care nu scrii⁷⁸. Astfel, procesul de scriere este același ca și în cazul textelor destinate

77. Christiane Plank-Baldauf, *Handlungsbegriff und Erzählstrukturen im zeitgenössischen Musiktheater*, Berlin/Heidelberg, Springer-Verlag, 2017, p. 3.

78. Nicole Adkins, Matthew Omasta, *Playwriting and Young Audiences. Collected Wisdom and Practical Advice from the Field*, Chicago, Intellect Ltd, 2017, p. 88.

spectacolelor pentru o audiență generală, mai ales că pentru dramaturg nu este nicio diferență între a scrie pentru un adult sau pentru un adolescent, el nu are în minte un public anume căruia i se adresează, el scrie – și asta e valabil cel puțin pentru primul *draft* – mai întâi pentru sine⁷⁹. O piesă de teatru pentru publicul tânăr trebuie să aibă toate calitățile unui text bun pentru adulți: să aibă la bază o poveste bine spusă pe un subiect de actualitate și personaje complexe.

Pe de altă parte, există niște elemente de care un dramaturg care scrie piese de teatru pentru publicul tânăr trebuie să țină cont.

a. Autenticitate

Cea mai mare greșeală pe care o fac adulții care scriu texte inspirate de universul adolescenților este că utilizează vocea narativă a unui adult. Astfel, personajele vorbesc ca niște adulți și folosesc expresii pe care un adolescent nu le-ar utiliza niciodată, iar replicile (care în plus sunt rostite de adulți care interpretează adolescenți) creează pe scenă o impresie de falsitate. Mulți autori se bazează pe propriile experiențe din adolescență atunci când scriu, dar ei trebuie să țină cont că memoria distorsionează întâmplările, iar modul în care adolescenții vedeau lumea acum 20 de ani e profund diferit de modul în care ei văd lumea astăzi. Evident, sunt și lucruri care au rămas la fel, dar anumite aspecte se schimbă de la generație la generație, iar un text de teatru autentic trebuie să aibă la bază o explorare în profunzime a universului adolescenților de astăzi. Când un adolescent se vede reprezentat pe scenă așa cum este el, va înțelege că e important și contează.

b. Personaje și structuri complexe

A doua capcană în care pot cădea dramaturgii care scriu despre adolescenți este să simplifice prea mult personajele

79. Moses Goldberg, *Children's Theatre. A Philosophy and a Method*, New Jersey, Prentice Hall, 1974, p. 101.

și povestea, subestimându-și publicul. Un dramaturg nu ar trebui să se ferească de personaje complexe și structuri non-lineare, pentru că un spectacol pentru publicul tânăr trebuie să fie o conversație de la egal la egal.

c. Chestionarea mesajului

Ideologiile umane sunt reflectate în toate acțiunile noastre, inclusiv în scris. Astfel, toți scriitorii sunt ghidați de ideologiile lor personale, de credința despre felul cum funcționează lumea, de atitudinile, valorile și sistemele morale proprii. În special în cazul unui text pentru publicul tânăr, dramaturgul ar trebui să fie conștient de modul în care credințele personale îi influențează scrisul și poate face eforturi deliberate pentru a include, începând cu al doilea *draft* de lucru, diferite perspective în textul său. De asemenea, trebuie să țină cont de mesajele încorporate în text – inclusiv cele neintenționate – și să se întrebe dacă acestea sunt mesaje pe care vrea să le transmită publicului tânăr⁸⁰. În același timp, nu ar trebui să se cenzureze, ci ar trebui să spună poveștile pe care vrea să le spună. Artă adevărată este o artă sinceră. Dacă scrie doar ce se așteaptă de la el, fiind mai important că un anumit subiect este în vogă decât faptul că simte o reală nevoie de a scrie pe acest subiect, va face un deserviciu viitorului public, pentru că textul nu va putea fi autentic.

d. Abordarea temelor tabu

Din nevoia de a proteja tinereții, mulți adulți resping anumite teme pe care le consideră tabu. Publicul tânăr dă însă de multe ori dovadă de o deschidere surprinzătoare spre teme grele, pe care mulți dintre adulți au pierdut-o. Atunci când privezi publicul tânăr de exemple ale răului, îndepărtezi automat și exemplele celor care luptă împotriva lui. Lumea nu este mereu un loc bun, dar teatrul care încearcă să nege

80. Nicole Adkins, Matthew Omasta, *op. cit.*

sau să ascundă acest lucru nu este de folos publicului. Publicul tânăr trebuie să vadă pe scenă personaje care se confruntă cu situații mai puțin plăcute și astfel să învețe cum să le facă față. Teatrul ar trebui să ofere adolescenților instrumente necesare, pentru a putea confrunta lumea⁸¹.

e. Miza educațională a textului pentru publicul tânăr

Teatrul pentru adolescenți are o importantă componentă pedagogică. Astfel, se pune întrebarea dacă și piesele de teatru pentru publicul tânăr trebuie să aibă o miză educațională.

Responsabilitatea de a crea o conexiune între spectacolul pe care îl prezintă și scopurile educaționale îi revine exclusiv instituției teatrale. Astfel, nu este imperativ ca o piesă de teatru pentru publicul tânăr să fie în mod inerent didactică⁸². Scopul unui text nu ar trebui să fie unul pedagogic. Mai mult decât atât, experiența de a vedea un spectacol este deja educațională în sine. Astfel, dramaturgul nu ar trebui să se preocupe de aspectul educațional al textului, pentru că responsabil cu identificarea și evidențierea acestui aspect este producătorul spectacolului.

3.3. Dramaturgia mea pentru publicul tânăr

3.3.1. De ce despre adolescenți?

La începutul anului 2012, când am scris textul *Pisica verde*, teatrul pentru publicul tânăr nu se afla încă în vizorul practicienilor din România. Se montau uneori, sporadic, texte contemporane românești având în centru problematicile adolescenților, *With a Little Help from My Friends* de

81. Kathleen Gallagher, David Booth, *How Theatre Educates. Convergences and Counterpoints with Artists, Scholars, and Advocates*, Toronto, University of Toronto Press, 2003, p. 28.

82. Nicole Adkins, Matthew Omasta, *op. cit.*

Maria Manolescu sau textele Mihaelei Michailov (*Interzis sub 18 ani, Copii răi*) fiind exemplele cele mai la îndemână. Opțiunea managerilor de teatre de a introduce în repertorii aceste titluri era însă mai degrabă dictată de conjunctură decât de o politică repertorială îndreptată spre publicul tânăr. Ca o coincidență, în aceeași perioadă în care textul *Pisica verde* a devenit cunoscut, teatrele au început să-și îndrepte atenția spre această categorie de public, neglijată de multă vreme. Interesant este că texte ca *Pisica verde*, *Avioane de hârtie* sau *Exploziv* au devenit extrem de populare și în rândul elevilor, foarte multe trupe de liceu jucându-le în festivaluri de teatru de acest tip. Mult timp am fost asociată teatrului pentru tineri⁸³. Pe de-o parte, preocuparea mea pentru reprezentarea pe scenă a problemelor cu care se confruntă adolescenții este una constantă, pe de altă parte, textele despre adolescenți sunt deocamdată cele mai cunoscute și mai montate piese ale mele.

Interesul meu pentru această zonă a apărut dintr-o întâmplare. În cadrul proiectului european *Practică teatrală în regiunile Centru și Nord-Vest*, inițiat de Teatru 74 în parteneriat cu UAT Târgu Mureș, a trebuit să scriu un text pentru șase actori foarte tineri, încă studenți. Aveam deja un text început cu trei personaje tinere și m-am hotărât să-l continui, gândindu-mă că pe actori i-ar pune în valoare niște personaje apropiate de vârsta lor. Astfel am scris *Pisica verde*. După succesul destul de neașteptat și rapid pe care l-a avut acest text, mi-am dat seama că el de fapt umple un gol și că e o mare nevoie la noi de texte despre adolescenți. Așa m-am hotărât să scriu trilogia adolescenței. Cele trei texte – *Pisica verde* (2012), *Avioane de hârtie* (2015), *Crocodil* (2017) – sunt legate de faptul că acțiunea lor se petrece în același oraș post-industrial imaginar, unde fabricile s-au închis și foarte mulți adulți au plecat la muncă în străinătate (părinții Roxanei din *Pisica verde* sunt în Spania, mama lui Miki, părinții lui Alex și ai Laurei din *Avioane de hârtie* sunt

83. Oana Stoica, „Elise Wilk și teatrul adolescenților”, *Dilema veche*, nr. 660, 2016, p. 12.

în Italia sau Spania, Simo, prietena lui David din *Crocodil* pleacă în Spania cu părinții ei). Lumea cartierului de blocuri care e descrisă în didascaliiile de la începutul fiecăruia dintre texte e lumea în care am crescut. În toate cele trei texte apare clubul President (doar în *Pisica verde* el joacă un rol central), blocul turn albastru, combinatul. De asemenea, nu există personaje adulte. Pe lângă trilogie, am mai scris trei texte despre adolescenți care au fost comisionate de teatre, respectiv au fost scrise la comanda unor regizori: *Exploziv* (Teatrul Național Craiova), *iHamlet* (Teatrul Excelsior București) și *Feminin* (Teatrul Tineretului din Piatra Neamț).

În opinia mea, o piesă de teatru nu trebuie niciodată să fie numai despre ceea ce pare că este la prima vedere. Mereu e și despre altceva. Astfel, în aceste texte nu e vorba doar despre o fată care dispare după ce a ieșit sâmbătă seara într-un club (*Pisica verde*), despre repersuriunile migrației forțelor de muncă, *bullying* (*Avioane de hârtie*), despre cum e să fii diferit, despre frica de nu a fi acceptat de către ceilalți (*Crocodil*), despre sistemul educațional, relația părinți-copii și *midlife-crisis*-ul femeii (*Exploziv*), despre *revenge porn*, raporturi de forță și condiția femeii în societate (*Feminin*). E mereu vorba despre cum să evadezi din realitate. Și acest lucru leagă toate textele mele, nu numai cele cu adolescenți.

La scurt timp după *boom*-ul cu *Pisica verde*, instituțiile de spectacole din România au început să redescopere adolescentul ca public-țintă. Există deja un festival dedicat acestei categorii de vârstă, Festivalul Internațional pentru Publicul Tânăr de la Iași, dar au mai apărut și altele (Excelsior Teen Fest și Festivalul de Teatru Tânăr de la Sibiu fiind cele mai importante dintre ele), iar teatrele au început să fie interesate de acest segment de public. Sper că am contribuit și eu, cu textele mele, la acest trend.

În ceea ce privește documentarea pentru cele șase texte, niciunul dintre ele nu a rezultat în urma unor discuții sau interviuri cu adolescenți, documentarea fiind realizată exclusiv din mass-media. Dacă voi scrie vreodată un text

bazat pe interviuri, aş amesteca toate informaţiile obţinute şi le-aş ficţionaliza astfel încât să nu mai devină recognoscibile. Pentru toate textele mele m-am documentat foarte mult din presă, de multe ori articolele din presa scrisă constituind punctul de pornire pentru un text, iar evident anumite situaţii sau personaje sunt inspirate fie din propriile experienţe, fie din cele ale cunoscuţilor.

Mereu mi-am dorit ca textele pe care le scriu să fie autonome faţă de spectacol, chiar şi cele care au fost gândite iniţial pentru un anumit spectacol. Teatrul de care sunt interesată (şi nu numai cel pentru publicul tânăr) se situează la graniţa dintre teatrul documentar şi teatrul de artă, dovedind că cele două pot co-exista. Cele şase texte cu adolescenţi au fost, aproape toate, create pentru un anumit spectacol. Cu toate acestea, cred în textele care rezistă dincolo de spectacol. Mi-a fost mereu teamă de dramaturgia *de unică folosinţă*. De multe ori am văzut spectacole foarte bune, cu texte foarte bune, doar că textul şi spectacolul nu puteau fi privite decât ca un întreg, ori pentru mine textul trebuie să fie separat de spectacol, trebuie să fie literatură, trebuie să fie capabil să reziste construcţiilor regizorale cât mai diverse. Cred în textul a cărui literaritate are acelaşi grad cu teatralitatea, care rezistă în pagină, rezistă trecerii timpului, diferitelor viziuni regizorale şi are o viaţă independent de spectacol.

În ceea ce priveşte structura, sunt mereu în căutare de noi forme de exprimare, de noi modalităţi de *storytelling*. Cred că, indiferent de modul în care este construit, un text bun (şi, implicit, un spectacol bun) este un text care spune o poveste. Pentru mine, arhitectura unei piese de teatru este foarte importantă. Îmi gândesc textele foarte matematic, iar înainte să scriu – indiferent dacă pornesc de la un personaj sau de la o situaţie – schiţez mai întâi structura. O piesă de teatru este pentru mine ca o partitură muzicală în care fiecare personaj are vocea sa distinctă. Consider că toate textele mele sunt politice şi că rolul dramaturgului (pe lângă cel de a spune o poveste) este să ia atitudine, să semnaleze

neregulile dintr-o societate, dar și să vorbească în numele acelor care nu au posibilitatea s-o facă.

3.3.2. *Pisica verde*

„Mai întâi ești animal. Apoi om. Apoi nu mai ești nimic.”

Bianca are un tricou pe care e imprimată o pisică verde. Și e îndrăgostită de Robert încă din clasa a șaptea. Cu Roxana, cea mai bună prietenă a ei, împarte totul. Chiar și un inger păzitor pe nume Victor.

Dani nu are un inger păzitor. În schimb are un tată alcoolic. Și o pisică verde, care apare din când în când și face ca totul să fie mai ușor. Boogie ia pastile colorate ca să treacă mai ușor peste prietenia pierdută cu Bianca. Flori, sora Biancăi, e superstițioasă: operează cu pătrățele de ciocolată sub preșul din fața ușii și cu nasturi de pe paltoanele soldaților morți, pentru a păcăli soarta. Doar Robert n-are timp pentru spiritualitate. Destinul lui se află în mâna părinților săi ambițioși. Într-o sâmbătă seara, drumurile celor șase tineri se întâlnesc în President, clubul din spatele combinatului. E noaptea care le va schimba viețile pentru totdeauna.

Ideea pentru textul *Pisica verde* mi-a venit în iulie 2011, la un *workshop* susținut de dramaturgul american Brian Dykstra la Universitatea de Arte din Târgu Mureș. Unul dintre exercițiile *workshop*-ului era să scriem, timp de 10 minute, după dicteu automat, tot ce ne trece prin cap. Apoi, trebuia să scriem un monolog folosindu-ne de cele mai relevante imagini din textul rezultat în urma exercițiului. În timp ce scriam după dicteu automat, pe acoperișul de vizavi se plimba o pisică. Exact în momentul în care am văzut-o, m-am gândit cum ar fi ca ea să aibă blana verde. M-am gândit că e o imagine frumoasă – oare cum ar fi să-ți imaginezi o pisică verde de fiecare dată când te simți rău? Așa a apărut primul monolog al piesei și, odată cu el, personajul

Dani. Am vrut în primul rând, să scriu o piesă despre puterea imaginației. De la această idee am plecat: dacă nu am avea imaginație, probabil realitatea ar fi greu de suportat. Următoarele două personaje, Bianca și Boogie, au prins viață în aceeași zi, într-o pizzerie. La finalul workshopului lui Brian Dykstra, aveam 6 pagini de text și știam că ele vor fi punctul de plecare pentru o viitoare piesă de teatru. Știam unde vreau să ajung, doar că încă nu mi-era clară toată povestea. Inițial am gândit-o ca pe o poveste cu trei personaje: Dani, băiatul ciudat cu pisica verde, Bianca, fata care a murit și Boogie, băiatul care ia pastile și e îndrăgostit de Bianca. Povestea pe care voiam s-o spun era legată de o întrebare care mă preocupa de mai multă vreme, și anume de ce ajung unii copii să ucidă. Deja mă documentasem mult timp din presă despre cazuri de copii sau adolescenți criminali. Am știut de la început că Bianca a murit și că Dani este cel care a ucis-o. Aveam în plan să termin piesa până în toamnă. Cu toate acestea, din iulie și până la începutul lui decembrie, nu am mai lucrat la ea.

În decembrie 2011, la *workshop*-ul de dramaturgie susținut de Gianina Cărbunariu în cadrul proiectului *Practică teatrală în regiunile Centru și Nord-Vest* inițiat de Teatru 74 din Târgu Mureș, trebuia să începem să scriem un text care urma să fie montat în primăvara anului 2012, în cea de-a doua parte a proiectului. Nu am avut o temă impusă, puteam scrie despre ce vrem, iar dacă aveam o piesă deja începută, o puteam continua. Eu am ales să continui *Pisica verde*, mai ales că se preta foarte bine la „spațiul mic” impus de organizatori. Deoarece trebuia să scriu pentru șase actori, doi băieți și patru fete, a trebuit să mai adaug la poveste încă trei personaje și să fac niște modificări. Am vrut să creez pentru actorii din echipa mea personaje cât mai apropiate de vârsta lor, așa că am decis ca toate personajele piesei să fie adolescenți. Convingerea mea era că poți mult mai ușor să joci o vârstă pe care ai trăit-o decât una la care nu ai ajuns încă, pentru că îți cunoști personajul mai bine și devii mai credibil pe scenă. Atunci când am creat personajele, am

încercat să le fac cât mai apropiate de personalitatea actorilor care le vor interpreta. Astfel, au apărut Robert, băiatul de care Bianca este îndrăgostită, Flori, sora Biancăi, care are o fascinație pentru ocultism și Roxana, prietena Biancăi. De asemenea, Boogie a fost transformat în fată, la sugestia Gianinei Cărbunariu, care era de părere că imaginile despre care vorbește sunt prea feminine pentru a fi ale unui băiat. În montările ulterioare, personajul Boogie a fost interpretat atât de actrițe, cât și de actori. Am scris textul într-o perioadă foarte scurtă de timp, între Crăciunul anului 2011 și primele zile ale lui ianuarie 2012. Am mai făcut niște modificări după o primă lectură cu regizorul și actorii la Târgu Mureș. De asemenea, în martie 2012 am mai scurtat din text în timpul repetițiilor, deoarece spectacolul nu avea voie să depășească 50 de minute (era una din cerințele organizatorilor). La începutul repetițiilor încă nu eram sigură dacă să rămân la titlul de lucru, *Pisica verde*. Mi se părea că sună pueril și am căutat alte variante. Regizorul Rareș Budileanu m-a convins în cele din urmă că *Pisica verde* e cel mai bun titlu posibil.

Pisica verde este povestea a șase adolescenți – Bianca, Dani, Boogie, Roxana, Flori și Robert – și a unei seri de sâmbătă care le va schimba viețile pentru totdeauna. Lumea celor șase adolescenți înseamnă cartierul de blocuri din spatele combinatului, școala, primele iubiri și clubul President, unde merg sâmbătă seara. Lumea lor mai înseamnă însă și îngeri care beau votcă, vrăji făcute la miezul nopții, pisici verzi care apar în mijlocul intersecției și pastile colorate pe care le înghiți ca să uiți. Este o lume din care părinții lipsesc: fie sunt plecați la muncă în străinătate, fie n-au timp, fie copiii sunt nevoiți să joace rolul părinților. Toți adolescenții din această poveste se refugiază în lumi paralele, care par mult mai frumoase și mai suportabile decât cea în care trăiesc. Piesa spune o poveste de dragoste. Ca multe povești de dragoste din adolescență, e vorba de o iubire neîmpărtășită. Piesa spune povestea unei crime. E o poveste pe care o știm cu toții: am citit-o în ziar sau am văzut-o la știri de nenumerate ori. O adolescentă de 16 ani este ucisă de un tânăr pe care l-a

cunoscut într-o discotecă. În primul rând însă, ea vorbește despre puterea imaginației. Fiecare om are cel puțin o „pisică verde” a sa. Pentru unii este un sport, pentru alții cititul unei cărți, vizionarea unui film, mersul la teatru sau visatul cu ochii deschiși. Pentru alții, pisica verde poate fi o altă persoană. Sau amintirile din vremea copilăriei. „Pisica verde” este acel „ceva” în care ne refugiem atunci când viața de zi cu zi nu mai e suficientă. Accesul în alte lumi poate fi periculos, așa cum spune personajul Boogie: „poți să vezi lucruri atât de frumoase încât nu-ți vine să te mai întorci”. În același timp, însă, e singura noastră salvare.

Textul e construit în stil *mockumentary*, relatând modul în care s-a produs o crimă prin interviuarea celor care au avut legătură cu ea. Este împărțit în șapte capitole: Bianca, Boogie, Robert și Roxana, Dani, Flori, Bianca și Dani, Pisica verde. Am ales o structură fragmentată și monologată, în care personajele nu interacționează aproape deloc, ci se adresează direct publicului, povestind propria versiune a aceluiși eveniment. Uneori, monoloagele se intercalează, protagoniștii vorbind în același timp.

Premiera absolută a spectacolului a avut loc pe 15 martie 2012, la teatrul Studio 2.1 din Târgu Mureș, în regia lui Rareș Budileanu și scenografia lui Székelyfi Katalin. Din distribuție au făcut parte Cendana Trifan (Bianca), Alin Stanciu (Dani), Amelia Toaxen (Roxana), Andreea Terciu (Boogie), Monika Tompos (Flori) și Petru Zota (Robert). Spațiul în care a avut loc spectacolul, Studio 2.1 din Târgu Mureș, a fost îmbrăcat de sus până jos într-o folie de plastic. Spectatorii urmau să fie așezați pe niște perne, iar actorii să joace în mijlocul lor. După un mini-turneu prin țară, spectacolul a avut o ultimă reprezentație în cadrul FITS, la sfârșitul lui mai 2012. Pe caniculă, într-un spațiu în care încăpeau maxim 60 de oameni s-au înghesuit 100 de spectatori, care au urmărit povestea cu sufletul la gură. Acea reprezentație de la Sibiu a contribuit foarte mult la vizibilitatea textului. Răzvan Penescu, fondatorul site-ului cultural Liternet, mi-a propus să-l public într-o carte electronică.

Textul *Pisica verde* a fost ulterior montat în teatre de stat, independente, în universități de teatru, jucat de trupe de amatori și de liceeni din România și din străinătate, adaptat pentru radio, transformat în scenariu de film, iar totul s-a întâmplat foarte repede. A fost distins în 2013 cu Premiul Ambasadei Irlandei pentru cel mai bun text montat în stagiunea 2012-2013 (spectacolul în regia lui Cristi Juncu, montat inițial la UNATC și preluat apoi de Teatrul Metropolis), iar traducerea în limba germană, realizată de Ciprian Marinescu și Frank Weigand, a fost nominalizată la Premiul Brücke din Berlin. Până în 2020, a fost tradus în 10 limbi – engleză, germană, franceză, italiană, greacă, maghiară, rusă, bulgară, georgiană, turcă. În România, după publicarea pe Liternet, a fost publicat în volumele *S-a întâmplat într-o joi* și *În spatele geamurilor sunt oameni*, ambele apărute la editura Tracus Arte. Relativ repede a fost publicat în Germania, la editura Theater der Zeit, în Italia într-un volum electronic și în Bulgaria într-o antologie de teatru românesc și într-un volum de autor. În România, cea mai cunoscută montare de până acum este cea în sistem *silent disco* a lui Bobi Pricop de la Teatrul Luceafărul din Iași, spectacol care i-a adus o nominalizare la premiul UNITER pentru cea mai bună regie în 2016. A fost pentru prima dată în istoria premiilor UNITER când o producție a unui teatru pentru copii și tineret primește această distincție. De asemenea, *Pisica verde* de la Teatrul Luceafărul este singurul spectacol după un text de-al meu despre care s-a scris o carte (*Carte cu Pisica verde*, Editura Timpul, Iași). În străinătate, cea mai cunoscută montare este a lui Enrico Beeler la Schauspielhaus Zürich, din același an 2015, dar cel mai bun spectacol realizat după acest text este, în opinia mea, cel regizat de Yiannis Paraskevopoulos la Teatrul Municipal Kozani din Grecia.

În România, *Pisica verde* a fost numită clasic al anilor 2010⁸⁴, hit teatral⁸⁵, probabil cea mai montată piesă pentru

84. Oana Cristea Grigorescu, „Dramaturgia marilor speranțe”, în Oltița Cântec (coord.), *Teatrul și publicul său tânăr. Realități românești*, p. 70.

85. Cristina Rusiecki, „E cea mai tare vineri”, *B-Critic*, 2016, disponibil pe URL: <https://www.b-critic.ro/spectacol/e-cea-mai-tare-vineri/>, accesat la 6.05.2020.

adolescenți⁸⁶. În 2019, piesa a fost adaptată pentru un scenariu de film, în 2020 a stat la baza unui scurt-metraj (*O întâlnire*) regizat de Andrei Gruznički. Personal, sper ca acest text să fie un *evergreen*. Cred că modul în care este scris lasă loc unor interpretări regizorale foarte diferite. Reacțiile publicului, mai ales ale celui adolescent, receptarea critică foarte bună și gradul de notorietate la care a ajuns, la aproape nouă ani după ce a fost scrisă, arată de fapt cât de mare nevoie este de asemenea texte.

3.3.3. Avioane de hârtie

„Am șase ani. O țigară scurtează viața unui om cu 14 minute. Minutele ies pe gura oamenilor atunci când scot fumul. Eu mă duc cu mai multe sticle din plastic la Cafebar, la parterul blocului, unde oamenii stau la mese și fumează. Umplu sticlele cu minutele care ies din oameni și le pun dopul. Minutele o să i le dau lui buni, ca să trăiască mult și să nu moară niciodată. După-masa când doarme, deschid deasupra ei sticlele.”

Trei băieți, trei fete, prima zi de școală în clasa a zecea. Părinții adolescenților sunt plecați la muncă în Italia sau Spania, ei au rămas în grija rudelor. Miki, băiatul nou, e lovit cu mingea de baschet. E doar începutul aproape inofensiv al unei serii de umilințe și șantaje la care îl supun colegii săi de clasă Bobo și Alex. Miki se refugiază în propria imaginație și în prietenia sa cu Lena. Alex, idolul fetelor, se desparte de Lena. De acum încolo, mai degrabă o s-o sărute pe prietena ei cea mai bună, Laura. Să devii adult nu e atât de ușor: Andra crede că e prea grasă și decide să nu mai iasă din casă, Bobo încearcă să facă față bolii bunicii sale, Lena e abuzată de iubitul surorii ei. În ultima zi de școală, Miki intră în clasă îmbrăcat complet în negru. În ghiozdan are pistolul unchiului său.

86. Oana Stoica, „Teatru pentru adolescenți”, *Dilema veche*, nr. 623, 2016, p. 12.

Ideea inițială pentru textul *Avioane de hârtie* am prezentat-o la Forumul Tinerilor Autori Dramatici de la Bienala de Teatru din Wiesbaden, în 2014. Aveam în minte povestea unui adolescent care devine autorul unui atac armat în școală. De asemenea, îmi doream să cercetez mai în profunzime problema copiilor lăsați singuri de părinții plecați la muncă în străinătate. După primele *feedback*-uri primite la Wiesbaden și o cercetare asupra fenomenului de migrație a forței de muncă, dar și a celui de *bullying*, bazat mai ales pe documentarea din articole apărute în presă, am scris primul *draft* la începutul anului 2015. L-am terminat la timp pentru a mă putea încadra în *deadline*-ul pentru concursul național de dramaturgie organizat de Teatrul Național din Timișoara.

În ceea ce privește structura, textul e împărțit în patru părți – Toamnă, Iarnă, Primăvară, Vară –, acțiunea petrecându-se pe parcursul unui an școlar. Fiecare anotimp e împărțit în scene care au un nume: Rujul e făcut din untură de câine, Amintiri, Geaca, Câteodată, Alain Delon, Sandwich, Plecări, Tedi, Jurnalul, Vise, Tatuaj, Vis, Foc, Ca niște artificii, Niciodată, Tomberon, Lacrimi de fericire, Trebuie să te descurci singur, O să fie bine, Dimineată.

Personajele sunt construite pe tipologii (băieții răi, vedeta liceului, *outsider*-ul, fata cu probleme), dar am încercat pe cât posibil să evit clișeele. În text alternează scenele de dialog cu cele monologate. În monologuri se dezvăluie lumile interioare ale adolescenților. Am vrut să arăt că violența și aparenta lipsă de sensibilitate a agresorilor nu sunt până la urmă decât efectul traumelor, al abandonului sau al fricilor la care au fost supuși în copilărie și adolescență și că, până la urmă, sunt și ei niște victime. Singurătatea și lipsa de afecțiune se exprimă prin două tipuri de comportamente opuse: pe de o parte agresivitate, egoism și teribilism, pe de altă parte, complexe, timiditate și izolare.

Textul a fost declarat câștigător la concursul de dramaturgie de la Timișoara și urma să fie montat la Sala Studio a teatrului până la finalul lui 2015. Între timp, textul a suferit

schimbări față de varianta inițială în urma discuțiilor pe care le-am avut cu regizorul Cristi Juncu, care mi-a atras atenția asupra neverosimilității unor situații. Premiera absolută a textului *Avioane de hârtie* a avut loc pe 18 decembrie 2015 la Teatrul Național din Timișoara, în regia lui Ion Ardeal Ieremia. Scenografia e semnată de Zsolt Fehervari, iar din distribuție fac parte Raul Bastean (Miki), Ana Munteanu (Lena), Amalia Huțan (Andra), Mădălina Toderăș (Laura), Dragoș Lupău (Alex) și Alexandru Olariu (Bobo). Regizorul Ion Ardeal Ieremia, nefiind interesat de al doilea și al treilea *draft* al textului și de o comunicare cu mine, a preferat să lucreze după primul *draft*. În plus, nu a păstrat toate scenele, ceea ce mi-a lipsit cel mai mult fiind povestea agresorului Bobo și a relației speciale pe care o are cu bunica sa. Excluderea acestei povești a dat, după opinia mea, impresia unui personaj unidimensional. A urmat, la distanță de câteva luni, montarea lui Cristi Juncu, cu totul diferită și mult mai fidelă textului, iar apoi alte montări, *Avioane de hârtie* fiind la momentul de față cel mai montat text al meu în România. Probabil cea mai cunoscută montare îi aparține lui Eugen Gyemant la Teatrul Național din Sibiu, dar personal cred că textul nu și-a întâlnit încă spectacolul ideal. Tradus în opt limbi – engleză, germană, franceză, bulgară, maghiară, cehă, greacă, turcă –, a fost prezentat în spectacole-lectură în Franța și Cehia, a făcut obiectul unei instalații sonore a companiei italiene Vico Quarto Mazzini și a fost montat la Teatro Stabile din Genova în regia Fiorenzei Pieri.

3.3.4. *Crocodil*

„simt o chestie ciudată
de parcă o balenă mare și rece s-ar fi așezat pe mine”

David are 11 ani. Tatăl său a fost ales să fie astronaut și a părăsit pământul într-o cutie de lemn pe care niște oameni au îngropat-o. Într-o zi o să se întoarcă. Dar atunci de ce mama lui David se întâlnește cu un tip dubios cu mustață?

De ce David n-are voie să-și dea unghiile cu oja și să poarte rochii sclipitoare? De ce nu poate să fie fată, ca Simo, prietena lui cea mai bună? Și apoi mai e Felix, colegul lui de clasă. De fiecare dată când apare, David simte o senzație ciudată în stomac. Și apoi mai e și crocodilul mic care îl mușcă de inimă pe David de fiecare dată când e trist.

Am pornit acest proiect în contextul în care există foarte puține spectacole de teatru care să vorbească deschis pe subiecte LGBT. Este cu atât mai necesar ca acest subiect să fie abordat în teatru. Conform unui sondaj Eurobarometru pe tema discriminării, realizat în 2015, românii au cea mai mică rată de toleranță din UE în ceea ce privește minoritățile sexuale. În 2016, Coaliția pentru Familie a strâns trei milioane de semnături în favoarea înlocuirii exprimării „soți” cu „un bărbat și o femeie” în articolul 48 privind familia din Constituția României. Inițiativa Coaliției s-a concretizat într-un referendum național pe 6 și 7 octombrie 2018. Acesta a fost invalidat din cauza prezenței scăzute la urne. Ulterior, Comitetul de inițiativă cetățenească pentru revizuirea art. 48 (1) din Constituția României a fost dizolvat.

Pentru ultima parte din trilogia adolescenței, am vrut să scriu despre cum e să te simți diferit și vulnerabil și am ales structura unei monodrame pentru a spune povestea lui David, un băiat de 11 ani cu o sexualitate incertă. Textul a câștigat Concursul de Dramaturgie – Monodrame, organizat de Teatrul Municipal George Bacovia din Bacău în 2017, și a fost montat în următoarea stagiune la același teatru de către Horia Suru. Ca o coincidență, premiera a avut loc chiar în weekendul referendumului pentru familie, pe 6 și 7 octombrie 2018.

Monodrama este structurată în 16 părți, dezvăluindu-se parcursul personajului David și diversele etape și traume prin care trece (moartea tatălui, prietenia cu Simo care se termină brusc, agresiunile la care este supus la școală și în fața blocului, sentimentele neîmpărtășite pentru Felix, distanțarea de mama sa, care își reface viața cu altcineva).

De asemenea, se dezvăluie relația lui David cu celelalte personaje: Mama, Bunica, Simo, Marius, Gumă, Felix, Domnul cu mustață.

Crocodil a marcat o schimbare importantă în modul în care scriu, fiind primul text al meu fără semne de punctuație, fără majuscule și sub formă de poem. Toate textele scrise după *Crocodil* (*Feminin, Semnale disperate către planeta Pluto, Frig. Patru întâmplări neadevărate din Gheorgheni, dincolo, Disparații*, poemul urban pentru spectacolul *Urban GIF Show*) au urmat acest exemplu. Pe de-o parte, lipsa semnelor de punctuație a creat uneori dificultăți actorilor sau cititorilor⁸⁷, pe de altă parte ea deschide modalități diferite de receptare și oferă libertate echipei de creație, dezvăluind de fiecare dată sensuri noi.

Premiera absolută a textului *Crocodil* a avut loc pe 6 octombrie 2018 la Teatrul Municipal Bacovia din Bacău, în regia lui Horia Suru. Scenografia este semnată de Romulus Boicu. Din distribuție fac parte actorii Ștefan Huluba (David), Andreea Darie (David), Tudor Hurmuz (David), Mara Lucaci (David) și Dumitru Rusu (Tatăl).

Ineditul acestei montări constă în faptul că Horia Suru a transformat monodrama în text pentru cinci personaje, atribuindu-i fiecăruia o parte din personalitatea personajului David. Iar spațiul Sălii Studio, aflate la parterul teatrului și având geamuri mari care dau spre principala arteră din oraș, a fost folosit în mod ingenios – la un moment dat se ridică perdelele de la geamuri, actorii ies în stradă și spectacolul continuă acolo pentru o vreme, trecătorii devenind parte din povești și ficțiunea amestecându-se cu realitatea.

Crocodil este despre căutările legate de identitate, despre cruzimea copiilor, despre provocările familiei monoparentale, despre traume provocate de singurătate și marginalizare, punând în discuție prejudecățile societății românești

87. Nona Rapotan, „E și curiozitatea unui crocodil. În dialog cu echipa spectacolului *Crocodil* la Teatrul Municipal Bacovia din Bacău”, *Bookhub*, 12.10.2018, disponibil pe URL: <https://bookhub.ro/e-si-curiozitatea-un-crocodil-nona-rapotan-in-dialog-cu-echipa-crocodil-teatrul-municipal-bacovia-bacau/>, accesat la 6.05.2020.

actuale. Am scris *Crocodil* fiind convinsă că în România este mare nevoie ca povești ca ale lui David să fie spuse.

În Occident, există la ora actuală dezbateri aprinse cu privire la autorii care aborează teme privind o minoritate (sexuală sau etnică) din care nu fac parte. Odată cu *boom*-ul pe care l-au cunoscut pe piața de carte în anul 2017 romanele pentru adolescenți cu tematică gay, s-a constatat că de cele mai multe ori cărțile scrise din perspectiva unui adolescent gay sunt scrise de autoare heterosexuale, în timp ce cărțile scrise de autori gay sunt foarte puține⁸⁸. Legat de acest aspect, în timpul unei discuții cu privire la o posibilă montare a textului la Gate Theatre din Londra, directoarea teatrului m-a întrebat care este orientarea mea sexuală, explicându-mi că nu sunt bine privite textele autorilor heterosexuali care tratează teme gay. În primul rând, există riscul foarte mare ca textul să perpetueze involuntar clișee și stereotipuri despre respectiva minoritate, în al doilea rând, temele gay ar trebui rezervate persoanelor care fac parte din această comunitate, pentru a le lăsa loc să se exprime. Personal, cred că orice autor poate să abordeze aceste teme, atâta timp cât textul tratează respectuos minoritățile despre care vorbește și încearcă să evite stereotipurile. Sunt teme necesare în teatrul pentru publicul tânăr.

Cu privire la montarea de la Teatrul George Bacovia din Bacău, am apreciat faptul că un teatru din provincie, cu un public mai degrabă conservator, a avut curajul de a produce un spectacol cu tematică LGBT. Într-una din scenele care se joacă în fața teatrului, la un moment dat doi actori (Ștefan Huluba și Tudor Hurmuz) se sărută pe cel mai aglomerat bulevard din oraș. *Crocodil* ar fi putut fi un spectacol care să deschidă un dialog, care să aducă o schimbare și un public nou. Din păcate, fără o politică repertorială în acest sens, rămâne, ca și alte inițiative, un spectacol izolat.

88. Alim Kheraj, „Does It Matter Who Writes Queer Stories?”, *Vice*, 18.05.2018, disponibil pe URL: https://i-d.vice.com/en_us/article/8xeg4b/does-it-matter-who-writes-queer-stories, accesat la 6.05.2020.

3.3.5. *Exploziv*

„Am chef să fac ceva ce n-am mai făcut
Pentru că mă plictisesc îngrozitor”

Un liceu din zilele noastre. Ziarele de scandal ar spune că e un liceu „de fițe”. Directorul ar spune că e un liceu „cu renume”. Fata Deprimată ar spune că e un liceu „fucked up rău de tot”. Denis ar spune că e un liceu „destul de cool”. Până la urmă, e un liceu ca toate celelalte. Până când apare Denis, un elev nou. El schimbă ierarhiile, devenind preferatul fetelor. Carismatic, rebel și autentic, Denis devine mai influent decât Penteu, șeful clasei. Denis e singurul care se revoltă, nu acceptă presiunea falsă a părinților, are curaj să-l înfrunte pe directorul școlii, care predă lecția după carnețel. Denis exercită fascinație și asupra lui Agave, psiholoaga școlii. O fascinație care o face să uite de tot. Până când lucrurile o iau razna și totul se termină într-o tragedie.

Propunerea de a scrie *Exploziv* a venit la finalul anului 2013 de la regizorul Andrei Măjeri. Am fost întrebată dacă sunt interesată să scriu o reinterpretare modernă a *Bacantelor* lui Euripide, locul unde se petrece acțiunea fiind un liceu. Am privit proiectul ca pe o provocare. Nu numai pentru că e o modă printre dramaturgii contemporani să rescrie texte clasice, iar eu nu încercasem până acum, ci și pentru că eram curioasă cum ar arăta propria mea interpretare asupra tragediei antice. După ce am recitat *Bacantele*, mi-am dat seama că pe mine cel mai mult în această poveste mă interesează relația dintre Agave și Penteu. În *Exploziv* e vorba despre relația părinți-copii, relația elev-profesor, prima dragoste, raporturile de putere între colegii de clasă, prietenie, dorința de popularitate, revoltă, spaimă, obsesii și vise. Andrei Măjeri a aplicat la concursul pentru tineri regizori și scenografi organizat de Teatrul Național Craiova doar cu un proiect regizoral și un sinopsis. Cerința era să

prezintă un proiect după un text românesc scris în ultimii 10 ani. Cu toate că textul nu exista încă, fiind prezentat doar sub formă de proiect, a câștigat concursul, iar spectacolul urma să se monteze în stagiunea 2015-2016.

Textul l-am scris într-o perioadă destul de scurtă, în toamna lui 2015, înainte să începă repetițiile. M-a interesat foarte mult să lucrez pe o structură diferită de ceea ce scrisesem până atunci. Piesa de teatru e structurată în scene denumite ca melodiile dintr-un album muzical. Astfel, începe cu un Intro și se încheie cu un Bonus Track. Ambele sunt monoloage ale personajului Agave, acest lucru confirmându-mi că, pentru mine, *Exploziv* e o poveste despre criza de vârstă mijlocie a femeii. În primul, relatează un vis din care reiese frica de bătrânețe a Agavei (e o temă care mă preocupă, urma să explorez această teamă a femeii mai târziu, în textul *Feminin*); în ultimul monolog, după ce fiul ei a murit, dispare această frică. Povestea propriu-zisă e structurată în cinci capitole, fiecare purtând numele unui personaj: Femeia de serviciu (Track 1. Cleaning lady blues, Track 2. Girls (and boys) just wanna have fun), Directorul (Track 1. Let's chill, Track 2. It's a wild life), Agave (Track 1. Do you think I'm sexy?, Track 2. It's like fire), Penteu (Track 1. Lili, Track 2. Smells like teen spirit, Track 3. Toxic love), *Exploziv* (Track 1. The kids are not alright, Track 2. This is not the end).

Textul oferă o analiză a relației părinte-copil și părinte-profesor, aplecându-se în special asupra relației mamă-fiu. *Exploziv* e o poveste despre o vârstă fragilă, adolescența, cu visele și nesiguranțele ei, despre prietenie și prima dragoste, despre raporturi de putere între colegii de clasă și dorința de popularitate, despre presiunea impusă de familie și școală, despre lipsa de comunicare în familie. Trei sunt personajele în jurul cărora se învârtă povestea, și din acest motiv am optat să le dau nume doar lor: Denis (Dionisos), Agave și Penteu. *Exploziv* se îndepărtează suficient de tare de *Bacantele* lui Euripide încât să nu-și dea nimeni seama că e o rescriere. Cu toate acestea, am ținut să-l păstrez pe Dionisos (Denis, care

aruncă în aer ordinea prestabilită), pe Agave și pe Penteu, fiul acesteia, victimă colaterală a lui Dionisos. Bacantele sunt elevii și elevele. Textul este construit din perspectiva efectelor pe care întâlnirea cu Denis le generează asupra celorlalte personaje: Penteu își schimbă complet percepția despre viață, Directorul începe să aibă coșmaruri și viziuni din cauza stresului, fetele se îndrăgostesc de el, Femeia de serviciu intuiește de la început că venirea lui în școală va aduce numai probleme, fetele îl idolatrizează, băieții vor să-l copieze, Agave e fascinată de el.

Penteu e elevul serios, șeful clasei, cu probleme și inhibiții, crescut într-o atmosferă rece de către o mamă ambițioasă și un tată absent. Noul apărut în școală, non-conformistul Denis, devine repede vedeta școlii, stilul său neobișnuit fascinând deopotrivă băieții, fetele, dar și pe psiholoaga școlii. Agave, o femeie între două vârste, mult prea preocupată de atracția irezistibilă față de un adolescent, neglijează problemele propriului ei copil. Iar directorul abulic ascunde sub preș toate semnalele care îi arată că ceva e în neregulă, având o imagine complet nerealistă asupra rolului său. Singurul adult cu capul pe umeri pare să fie femeia de serviciu, cu toate că sinuciderea lui Penteu îi clatină și ei percepțiile despre lume:

„FEMEIA DE SERVICIU: Banca lui era cea mai curată
Oamenii ordonați au ordine în viață
Oamenii ordonați nu se aruncă pe geam din cauza
unei fete
Așa am crezut”.

Premiera absolută a textului *Exploziv* a avut loc pe 16 ianuarie 2016 la Teatrul Național Craiova, în regia lui Andrei Măjeri și scenografia Alexandrei Panaite. Din distribuția spectacolului fac parte Natașa Raab (Agave), Cătălin Miculeasa (Denis), Alex Calangiu (Penteu), Marian Politic (Directorul), Raluca Păun (Femeia de Serviciu), Romanița Ionescu (Fata Frumoasă), Ioana Manciuc (Fata Deprimată), Monica Ardeleanu (Fata Trendy), Ștefan Cepoi (Băiatul

Bătăuș) și Andrei Ștefănescu (Băiatul Trist). Ulterior, textul a mai fost montat de Rareș Budileanu la Teatrul Regina Maria din Oradea și prezentat în spectacole-lectură în Franța, la Théâtre de la Huchette. Cel mai mare succes l-a avut însă adaptarea radiofonică din 2017: spectacolul cu piesa *Exploziv*, o producție a Teatrului Național Radiofonic în regia lui Mihnea Chelari, a fost marele câștigător la competiții de pe trei continente, obținând Marele Premiu Asia-Pacific Broadcasting Union 2017, Premiul Grand Prix Marulic 2018 și Medalia de Aur la New York Festivals 2018.

3.3.6. *iHamlet*

„nu există buton de pauză
nici de *forward*
nici de *rewind*
singurul buton pe care poți să-l apeși
e ăla de STOP”

H. are 16 ani. E un adolescent de azi, uimit și dezamăgit de lumea din jur. Cu o prietenă drăguță, niște părinți care îl enervează, o școală plictisitoare și mult timp liber, H. închide ochii, iar lumea lui se transformă într-o rețea fabuloasă de gânduri și imagini pe care le poate modela cum vrea el. Când află că părinții săi divorțează, pune la cale un plan pentru a o despărți pe mama sa de noul ei iubit.

iHamlet este un experiment. Am scris textul (sau mai degrabă suportul de text pentru performance-ul multimedia *iHamlet*) după ce regizoarea Catinca Drăgănescu mi-a propus, în vara anului 2016, să rescriu *Hamletul* lui Shakespeare într-o manieră actuală, pentru numai patru actori și cu un Hamlet adolescent. Textul urma să fie parte a unui spectacol multimedia produs de asociația PunctArt și urma să se joace la Teatrul Excelsior din București. După mai multe discuții cu regizoarea, am convenit că voi scrie un text inspirat mai mult din personajul Hamlet decât de

subiectul piesei lui Shakespeare. Nu am vrut să rescriu textul lui Shakespeare, fiind convinsă că pentru a atrage interesul liceenilor e suficientă o retraducere ceva mai modernă. Ideea era să-l facem pe Hamlet accesibil tinerilor și cred că așa fi putut s-o fac mai bine. Ceea ce nu observă toată lumea (și nici nu s-a pus accentul în spectacol pe acest lucru) este că în text sunt bine ascunse mult mai multe referințe și trimiteri la textul lui Shakespeare decât par a fi la prima vedere, dar ele pot fi sesizate doar de foarte buni cunoscători – pentru ei pot fi ca niște mici cadouri.

„HORAȚIO: Poți să stai în cap, poți să înghiți un crocodil
Asta n-o să schimbe cu nimic lumea

H: Așa cum pentru tine norul ăsta e o cămilă și pentru
mine e o balenă

Ție poate să ți se pară că un lucru e bun și mie mi se
poate părea că e rău

Asta înseamnă că un lucru e bun sau rău doar pentru
că nouă ni se pare așa.

H: Aruncă partea rea din inimă

și o să trăiești o viață mai ok decât până acum”.

Personajele sunt: invizibile (H.), vizibile (Laertes, Horatio, Ofelia și Rosenstern – o combinație între Rosenkrantz și Guildenstern), imaginare (Doamna cu Coc), episodice (Mama, Tata, Iubitul mamei), foarte episodice (Cea mai frumoasă fată din lume, Învățătoarea, Educatoarea, Gândurile tuturor, O bombă și Mulți pantofi colorați). Intriga e simplă: simțindu-se singur și supărat din cauza divorțului părinților, dezamăgit de prieteni și de iubită și dornic de răzbunare, adolescentul H. pune la cale un plan diabolic pentru a se răzbuna pe toată lumea: vrea să detoneze o bombă la nunta mamei cu noul ei partener. Doar că bomba apare doar în imaginația lui. H. își trage plapuma peste cap și doarme. În vise, orice e posibil.

Am pornit în acest proiect, la care au colaborat peste 30 de artiști, având păreri fundamentale opuse de cele ale regizoarei Catina Drăgănescu: pe de o parte, convingerea

mea personală este că nu poți crea emoție fără să spui o poveste coerentă, pe de altă parte, regizoarea este de părere că spectatorii adolescenți nu pot fi atrași spre teatru decât printr-un meta-limbaj, dramaturgia devenind mai degrabă o mediaturgie care înglobează mai mult decât cuvântul scris *per se*⁸⁹. Al doilea minus, din punctul meu de vedere, a fost că textul nu exista la începutul repetițiilor, acesta construindu-se după metoda *work-in-progress*, de la distanță. Pentru că nu eram disponibilă în acea perioadă să vin la București, scriam acasă, iar ceea ce scriam se testa pe scenă, ulterior regizoarea relatându-mi la telefon cum au decurs repetițiile și ce ar trebui să schimb/adaug. Astfel, la nivel de colaborare, proiectul *iHamlet* nu a fost o mare reușită.

Pe de altă parte, pe parcursul repetițiilor, echipa a lucrat cu adolescenți în sală, obținând *feedback* constant. Aceștia au fost întrebați unde se plictisesc, ce îi interesează, dacă subiectul are sens, dacă felul în care arată vizual sau sonor e important, ce îi captează cel mai tare. Catinca Drăgănescu a concluzionat:

„Mi-am dat seama că standardele sunt total diferite de ale mele și dacă e să faci ceva pentru adolescenți, atunci trebuie să te mulezi pe așteptările lor, să accepți canalele lor de comunicare și să începi să creezi cu ele, cu ei în sală.”⁹⁰

Cu personajul Hamlet al lui Shakespeare, H are în comun, pe lângă revoltă, frica de abandon, dorința de răzbunare și înclinația spre a filosofa. În *iHamlet*, Claudius nu-l ucide pe tatăl lui H. Am optat pentru o variantă în care e vorba de trauma unui divorț și H fabrică o bombă artizanală pe care vrea să o detoneze la nunta lui Gertrude cu Claudius, dar până la urmă renunță.

89. Oana Cristea Grigorescu, „În teatrul pentru adolescenți trebuie să acceptăm diferența de generație și de cod. Interviu cu regizoarea Catinca Drăgănescu”, *Scena.ro*, 14.07.2018, disponibil pe URL: <https://revistas-cena.ro/interviu/in-teatrul-pentru-adolescenti-trebuie-sa-acceptam-diferenta-de-generatie-si-de-cod/>, accesat la 6.05.2020.

90. *Ibidem*.

iHamlet e un spectacol de teatru *hi-tech*, ilustrat ca un eseu audiovizual care vorbește despre înadaptare și refuzul de a se conforma realității, dar și despre conflictul dintre generații. Am creat împreună un nou limbaj scenic, care îmbină vocile actorilor, textul, sunetul, proiecțiile video, noile tehnologii și realitatea virtuală pentru a construi o experiență senzorială: un *Hamlet* de azi. Pentru mine, produsul final a fost o creație colectivă a celor peste 30 de artiști implicați în proiect. Nu pot să privesc *iHamlet* ca fiind un text de sine stătător, el este un poem *hi-tech*, parte dintr-o arhitectură performativă mai amplă, în care cuvântul, imaginea și sunetul se îmbină – toate aceste componente însă nu funcționează separate una de alta, ci mai degrabă se amestecă una cu alta, creând un spectacol-monolit.

Cu toate acestea, textul *iHamlet* a fost adaptat pentru radio și montat la Teatrul Național Radiofonic în 2018, în regia lui Mihnea Chelariu. Am ales însă, din considerentele de mai sus, să nu îl public și să nu îl distribuim.

3.3.7. *Feminin*

„dacă maică-ta s-ar întâlni cu o cunoștință pe stradă
și i-ar spune
Fiică-mea a luat Premiul Nobel pentru Medicină
cunoștința ar întreba
Dar un copil când face?”

Ea este la liceu, dar încă mai are o prietenă imaginară. Are și o prietenă reală, căreia îi povestește toate secretele. Și un iubit cu care nu prea are ce vorbi. Și o soră mai mică, puțin prea curioasă. Ea mai are și un cont de email de pe care nu s-a deconectat când l-a folosit la școală. Această greșală va avea repercusiuni: adolescența devine subiectul revenge-porn-ului, câteva poze nud cu ea ajung pe device-urile colegilor de clasă, iar apoi se răspândesc pe internet. Pe lângă povestea Ei, aflăm și poveștile celorlalte femei din jurul ei: Mama, Sora, Mătușa, Prietena, Polițista, Avocata, Colega,

Directoarea, Diriginta. Împreună, poveștile alcătuiesc un mozaic despre cum e să fii femeie în ziua de azi.

La începutul anului 2018, Gianina Cărbunariu, în calitate de manager al Teatrului Tineretului din Piatra Neamț, mi-a făcut una dintre cele mai interesante propuneri primite până acum ca dramaturg: să scriu un text cu distribuție integral feminină, special pentru douăsprezece dintre actrițele teatrului. Această propunere de a pune în valoare 12 actrițe a pornit dintr-o necesitate: în general, există o dinamică extrem de inegală a raporturilor de distribuție din teatru, unde bărbații beneficiază de mai multe roluri, fiind avanta-jați de texte care apelează la povești centrate în jurul subiectului masculin și redată din perspectiva acestora. Am avut libertate totală în alegerea structurii și a subiectului. Până la ora actuală, proiectul *Feminin* este primul dintr-un teatru de stat în care un dramaturg este comisionat direct de către teatru să scrie un text. De obicei, când astfel de proiecte au loc în teatre de stat, în proiect este mai întâi invitat regizorul, care ulterior îi comisionază textul dramaturgului. Viitorul spectacol urma să fie regizat de Eugen Jebeleanu.

În scopul documentării, m-am deplasat la Piatra Neamț și am făcut interviuri cu fiecare actriță în parte. Eugen Jebeleanu, cu care m-am întâlnit înainte, își dorea să vorbim în spectacol despre mișcarea #metoo. În cadrul discuțiilor cu actrițele Teatrului Tineretului, le-am pus întrebarea: „Ai fost vreodată în situația de a te simți intimidată doar pentru faptul că ești femeie?”. Răspunsul a fost, de cele mai multe ori, afirmativ.

Pentru scrierea textului, m-am inspirat din aceste întâlniri, însă punctul de pornire a fost un articol de presă, scris de Venera Dimulescu, apărut pe site-ul casajurnalistului.ro, „Vezi că umblă niște poze cu tine goală prin liceu”⁹¹. E vorba despre un caz de agresiune sexuală din mediul online

91. Venera Dimulescu, „Vezi că umblă niște poze cu tine goală prin liceu”, *Casa Jurnalistului*, 2017, disponibil pe URL: <https://casajurnalistului.ro/poze-goala-liceu/>, accesat la 8.05.2020.

(*revenge porn*) care s-a petrecut într-un liceu bucureștean. Subiectul *revenge porn*-ului în liceu l-am ales încercând să merg pe direcția pe care Gianina Cărbunariu, ca manager, dorește să o dea teatrului, și anume să aducă în această instituție un public tânăr, să expună acest public unor spectacole pe text contemporan, în care să se poată discuta despre probleme actuale, „contemporan” și „comunitate” fiind pilonii pe care dorește să construiască în timpul mandatului său de manager. Am vrut să propun un proiect care țintește dincolo de spectacolul-propriu zis, în care comunitatea (în acest caz, publicul tânăr) să fie privilegiată. Tema *bullying*-ului, așa cum apare ea în text, a constituit o ocazie excelentă de a deschide un dialog cu tinerii din comunitate și de a da vizibilitate spectacolului. În acest sens, au fost invitați jurnaliști, sociologi, psihologi care au acompaniat reprezentațiile.

În *Feminin*, poveștile a 12 femei de vârste diferite (de la 13 la 65 de ani) sunt redată prin intermediul unor monoloage, dar firul roșu, la care se revine de fiecare dată, sub forma de scurte scene dialogate între două, maxim trei personaje, îl constituie cazul unei fete care devine subiectul *bullying*-ului în școală, după ce niște fotografii cu ea goală au circulat în rândul elevilor. Textul urmărește parcursul acestui eveniment și se dezvoltă ca o anchetă asupra cazului, văzut din perspective diferite. Care sunt raporturile de forțe dintre oameni? Cât din intimitatea noastră ne (mai) aparține și cum o putem proteja? Cât de stăpâni mai suntem pe identitatea noastră virtuală? De la aceste întrebări am pornit. Am ales să spun această poveste pentru că nu se vorbește destul despre *bullying* și despre presiunile la care se expun tinerii în era tehnologiei. Și pentru că nu se vorbește destul despre cum e să fii femeie în ziua de azi.

Ca structură, alternează pasajele de dialog cu cele de monolog. Povestea principală, la care se revine mereu, și care e spusă doar prin dialog, este cea a unei eleve model (EA), care la un moment dat comite ceea ce toți din jurul ei (colegi, profesori, mama, sora) califică și taxează dur drept greșeală impardonabilă: pe internet o cunoaște pe CEALALTĂ, căreia,

după ce se pozează goală, îi trimite fotografiile pe email. În urma unui moment de neatenție, fotografiile sunt interceptate și apoi distribuite în toată școala. Scenele de dialog sunt aproape exclusiv în două personaje (există o singură scenă în trei personaje, în care EA nu apare, scrisă la sugestia regizorului Eugen Jebeleanu), fiecare personaj (MAMA, SORA, MĂTUȘA, PRIETENA, DIRECTOAREA, POLIȚISTA etc) având o scenă în care vorbește cu EA. Părțile de monolog, care funcționează ca o suită de paranteze în spațiile cărora sunt istorisite povești personale ale celorlalte personaje, sunt narate la persoana a doua și sunt structurate în trei părți: despre dragoste, despre copii și despre bătrânețe. Textul chestionează receptarea femeii și feminității în spațiul public, panoramând mai multe aspecte ale experienței feminine: refuzul rolului prestabilit de mamă/soție, presiunile aferente unei funcții de conducere, frica de bătrânețe. Până la urmă, EA reușește cu succes să treacă peste trauma *bullying*-ului și peste dezamăgirea că relația începută pe internet nu are niciun viitor. Premiera absolută a spectacolului *Feminin* a avut loc la 30 iunie 2018 la Teatrul Tineretului din Piara Neamț, în regia lui Eugen Jebeleanu. Scenografia a fost realizată de Velica Panduru, muzica originală de către Claudiu Urse. Din distribuție fac parte actrițele Cătălina Bălălău (EA), Aida Avieriței (CEALALTĂ), Sabina Brândușe (O COLEGĂ), Corina Grigoraș (SORA), Loredana Grigoriu (MĂTUȘA), Gina Gulai (AVOCATA), Lucreția Madric (DIRECTOAREA), Adina Suciu (PRIETENA IMAGINARĂ), Ecaterina Hâțu (PROFESOARA), Maria Hibovski (POLIȚISTA), Cătălina Ieșanu (MAMA), Cristina Mihăilescu (PRIETENA).

3.3.8. Acestea nu sunt texte pentru adolescenți

Pisica verde, *Avioane de hârtie*, *Crocodil*, *Exploziv*, *Feminin* și *iHamlet* nu sunt texte pentru adolescenți. Așa cum niciun spectacol realizat după aceste texte nu s-a adresat exclusiv tinerilor.

Poveștile pe care mi le-am imaginat sunt la fel de mult pentru cei care au acum vârsta personajelor, cum sunt

pentru cei care-și aduc aminte de adolescență. Sunt la fel de mult pentru părinți cum sunt și pentru copii, pentru că sunt la fel de mult despre copii cum sunt despre adulți. În textele din *Trilogia adolescenței*, adulții nu apar ca personaje. Dar adolescenții se raportează la ei aproape mereu. De fapt, toate textele de mai sus sunt povești despre lipsa părinților.

Atunci când scrii texte cu personaje tinere și nu te afli permanent în compania adolescenților, poate apărea o problemă la nivel de limbaj – e posibil să nu mai fii la curent cu *slang*-ul folosit de tineri. Acest neajuns se poate regla însă având adolescenți în sală, la repetiții. O altă temere legată de scrierea de texte pentru tineri este că, fiind adult, nu mai știi ce îi interesează cu adevărat pe tineri. Personal, cred că, în fond, tinerii au rămas la fel ca acum 10, 20, 70 de ani. Discuțiile cu publicul de după spectacole și *feedback*-ul primit de la spectatori mi-a confirmat acest lucru. După o reprezentație în Elveția urmată de discuții cu publicul, o spectatoare septuagenară a exclamat: „mi-a amintit atât de mult de școală”. Până la urmă, adolescenții au rămas, în profunzime, la fel. Fie că s-au jucat elastic, Tetrix sau Counterstrike, fie că aveau abțibilduri cu *Beverly Hills 9020* pe dulap sau că își urmăresc vloggerul preferat în fiecare dimineață.

În dramaturgia pentru tineri e nevoie de o permanentă diversificare a subiectelor. Generațiile de azi se maturizează din ce în ce mai repede datorită accesului la informație. Tehnologia care evoluează cu o repeziciune uimitoare produce mutații în modul lor de a se raporta la lume. Ei reacționează diferit și se plictisesc mai repede decât adolescenții de acum 10-20 de ani. Problemele lor sunt mai complexe și au nume complicate ca *cyber-bullying*, *fat-shaming*, *ghosting*, *revenge porn*. În profunzime, însă, adolescenții au rămas la fel. Trăiesc aceleași nesiguranțe și spaime, aceeași nevoie de a fi înțeleși pe care le aveau adolescenții de acum 100 de ani. Poate că receptează mult mai bine un spectacol *hi-tech* cu elemente multimedia, poate că este nevoie de un nou tip de limbaj ca să-i atragi cu adevărat – adolescenților trebuie

să le vorbești mereu pe limba lor și asta e o provocare continuă. Nevoia de poveste e însă o nevoie elementară a omului, iar necesitatea de a evada din real este la fel de prezentă azi cum a fost acum 100 de ani.

„De ce pisica e verde, și nu albastră, sau mov, sau galbenă?” Întrebarea, venită de la o elevă în timpul unei discuții cu publicul după o reprezentație la Schauspielhaus Zürich, a fost cea mai grea din toate care mi s-au adresat până acum. De ce scrie un scriitor? De unde vin ideile lui?

În loc de răspuns, i-am povestit cum într-o dimineață am văzut o pisică care se plimba pe un acoperiș și m-am gândit cum ar fi dacă ar fi verde. Personajul Dani spune la un moment dat despre pisica verde imaginată de el: *a durat trei ani până să existe*. Eu am scris piesa în decembrie 2011. Iar în decembrie 2014, pe străzile din Varna, Bulgaria, a apărut o pisică verde. Știrea a făcut înconjurul lumii. Evident, exista o explicație: pisica respectivă dormise într-un garaj plin de materiale sintetice vopsite în verde și astfel blana i se colorase. Cu toate acestea, nu mi-a venit să cred: această pisică verde apăruse exact la trei ani după ce am inventat-o eu, exact ca în piesă. Nu era mov sau portocalie sau albastră, era verde. Îmi place să cred că a început să existe pentru că eu mi-am imaginat-o.

3.4. Dramaturgia românească pentru publicul tânăr. Șapte observații

Observația 1. În octombrie 2018, am participat la lansarea grupului de dramaturgi Dramatische Republik (Republica Dramatică), care a avut loc la Theater am Aufbauhaus din Berlin. Cu ocazia festivităților, a fost organizată o lectură publică la care au participat mai mulți dramaturgi europeni. Fiecare dintre noi a trebuit să citească o pagină dintr-un text de teatru propriu. Eu am ales să citesc câteva monoloage din *Avioane de hârtie*. La finalul lecturilor, publicul a fost convins că monoloagele sunt reale și că au fost selectate de mine în urma unor interviuri cu adolescenți ai căror părinți

sunt plecați la muncă în străinătate. Când le-am spus că monoloagele sunt inventate, o parte dintre spectatori au fost surprinși, iar unii au părut chiar dezamăgiți. Părea că nu se mai așteptau să vadă ficțiune pe scenă, ci mai degrabă un produs jurnalistic.

În aceeași idee, o participantă la rezidența organizată de FILIT și Teatrul Luceafărul la Iași, în cadrul căreia dramaturgii locuiesc la Muzeul Literaturii timp de o lună, perioadă în care trebuie să lucreze la un text de teatru pentru publicul tânăr, mi-a spus, ușor dezamăgită, că nu i se pare potrivită perioada iulie-august pentru rezidență, deoarece adolescenții sunt în vacanță și este greu să te întâlnești cu ei. În aceste condiții, aflându-se în imposibilitatea de a le lua interviuri adolescenților, i-a fost foarte greu să scrie. M-am întrebat atunci ce rol mai are imaginația. Oare dramaturgul a devenit un fel de jurnalist? Principalul său rol e de a culege informații de la surse? Dramaturgilor a început să le fie teamă să inventeze? Mai are vreun text, în aceste condiții, șansele de a deveni clasic? Nu ar trebui ca o piesă de teatru să fie mai mult decât valoarea ei documentară?

Observația 2. Frank Weigand, un foarte bun traducător de piese de teatru din franceză în germană, care a tradus mult teatru pentru copii și adolescenți din spațiul francofon, mi-a spus la un moment dat că uneori simte că ar trebui să se oprească. Potrivit lui Weigand, după o anumită vârstă nu mai poți traduce autentic. Limbajul tinerilor e într-o continuă schimbare și ajungi să nu mai fii *up to date* cu *slang*-ul lor și cu expresiile care sunt la modă printre ei. Iar publicul tânăr taxează imediat dacă ceva sună neautentic sau învechit. Mi-a mărturisit că uneori dramaturgul care a scris piesa e cu 20 de ani mai tânăr decât el și se simte complet depășit. Nu numai traducătorii au această problemă, ci și dramaturgii. Pericolul permanent atunci când scrii despre adolescenți este să scrii despre ce crezi tu că îi interesează pe tineri/ cum crezi tu că vorbesc tinerii. Astfel, există trei modalități de a scrie autentic.

Prima: să fii permanent în jurul lor (fie că ești părinte de adolescent, profesor sau *trainer* al unei trupe de teatru pentru liceeni).

A doua: să realizezi interviuri cu ei.

A treia: să scrii din imaginație, atunci când ai un simț special pentru asta și o empatie deosebită pentru această vârstă.

A treia modalitate este, evident, cea mai riscantă.

Observația 3. În ultima vreme, se scriu prin metode participative foarte multe texte – nu numai pentru adolescenți – care se bazează pe experiențele reale ale actorilor. Pentru unii dintre ei este o experiență neplăcută, pentru că nu vor să-și expună viața privată pe scenă. Pentru alții, poate funcționa ca o terapie. Problema este că nu poți juca la nesfârșit în spectacole despre propria ta viață, la un moment dat vei epuiza experiențele care merită relatate. Iar un spectacol nu este nici conferință TED-X, nici grup de sprijin. În legătură cu un spectacol pentru publicul tânăr bazat pe viața actorilor din distribuție, una dintre actrițe mi-a spus: „Eu ce mai joc, dacă mereu mi se cere să-mi povestesc pe scenă propriile experiențe? Cum mai pot eu să-mi construiesc personaje, dacă mi se cere mereu să mă prezint pe mine? La ce mai ajută studiile de actorie?”.

Observația 4. Pe lângă piesele de teatru descoperite în urma concursurilor care își propun să stimuleze dramaturgia pentru publicul tânăr, există și texte despre adolescenți care sunt premiate la concursuri unde nu există o temă impusă. Conform regulamentului, premiul constă în montarea acestor texte la teatrul care a organizat concursul. Doar că, în majoritatea cazurilor, teatrele de stat nu profită de faptul că ar putea câștiga, prin aceste spectacole, audi-ențe noi. Și nici nu oferă un mediu favorabil dramaturgului. Doar își îndeplinesc obligația de a monta spectacolul, fără să gândească strategii de promovare, fără a implica drama-turgul în echipa de lucru. De cele mai multe ori, bugetele alocate pentru aceste spectacole sunt foarte mici, iar pentru

montarea lor se apelează la regizori angajați în teatru, pentru a economisi bani, și nu se au în vedere regizori interesați de fenomen și obișnuiți cu lucrul pe texte noi. De exemplu, Teatrul Național din Timișoara organizează anual un concurs de texte, Concursul Național de Dramaturgie, în urma căruia piesa câștigătoare este montată. E o oportunitate mai ales pentru dramaturgii aflați la început de drum. Doar că montarea unui text contemporan în premieră nu înseamnă doar că mai „bifezi” încă un proiect. *Avioane de hârtie* a câștigat concursul în anul 2015, doar că regizorul Ion Ardeal Ieremia, desemnat să îl monteze, a refuzat absolut orice contact cu mine. Era vorba de un text montat în premieră, iar eu până să începă repetițiile am scris un *draft* nou. Regizorul a refuzat să citească al doilea *draft* și a spus că nu-i place ca dramaturgul „să se amestece în treaba lui”. De la secretariatul literar am fost asigurată că „e un regizor foarte bun, doar că nu îi prea place să comunice”.

Așadar, un teatru produce un spectacol după un text contemporan în premieră, adresat adolescenților, alegând un regizor căruia nu-i place să lucreze cu dramaturgul. Varianta cea mai comodă nu este neapărat cea mai bună.

Alt exemplu de neimplicare a teatrului producător: în 2017, textul *Crocodil* câștigă concursul de Dramaturgie-Monodrame organizat de Teatrul George Bacovia din Bacău. De data aceasta, am fost întrebată dacă vreau ca cineva anume să-l monteze, iar eu l-am propus pe Horia Suru, regizor tânăr cu care aveam afinități, care mai montase texte pentru tineri și care pe vremea aceea era angajat al teatrului. Cu toate că bugetul proiectului a fost foarte mic, iar repetițiile au fost amânate de mai multe ori, până la urmă spectacolul a fost o reușită. Doar că nu se prea încadra în peisajul destul de conservator din teatrul băcăuan. Am apreciat calitatea spectacolului și faptul că un teatru de stat dintr-un oraș de provincie are curajul de a produce un spectacol cu tematică LGBT. Doar că teatrul l-a produs, iar apoi l-a ținut ascuns. Și nu s-a ocupat de promovarea lui în rândul adolescenților sau de atragerea unui public potențial

interesat din orașe apropiate. Aproape că ni s-a reproșat că am adus un suflu nou într-un teatru care parcă încremenise în secolul trecut. Iată ce declară într-un interviu directoarea teatrului Bacovia, Eliza Noemi Judeu:

„artiștii români de teatru ar dori să fie puțin înaintea vremurilor. Și atunci creează tot soiul de spectacole cu mesaje care nu spun prea multe publicului. Și publicul nu vine. [...] Fractura intervine între artistul de teatru și public. Vă dau un exemplu din teatrul nostru, un text câștigător din Bacău Fest Monodrame, *Crocodil* de Elise Wilk, cu o tematică contemporană. Noi l-am pus în scenă, în regia lui Horia Suru, scenografia Romulus Boicu, pentru că parcursul textului câștigător este montarea lui. A atras tinerii și adolescenții. Dar publicul de altă vârstă nu-l primește la fel de bine. Spectacolul a inaugurat Sala Studio. Horia Suru a inovat și i-a dat spațiului niște sensuri minunate. Publicul nu are timp să se intereseze ce anume a inovat. Vine, înțelege, nu înțelege și pleacă. După care, la premiera cu *Gaițele*, sala este arhiplină.”⁹²

Observația 5. Până la ora actuală nu există, în România, nicio antologie cu texte pentru adolescenți din dramaturgia românească⁹³. Spre deosebire de țări ca Germania sau Franța, nu avem o tradiție de a publica teatru, iar piesele contemporane circulă și sunt citite, în mediul teatral, mai degrabă în format electronic. Au acces la ele doar cei din sistem. Piesele de teatru analizate în capitolul de față ar putea

92. Cristina Rusiecki, „Ca director de teatru trebuie să fii împotriva crezurilor mele de actor. Interviul cu Eliza-Noemi Judeu”, *B-Critic*, 2019, disponibil pe URL: <https://www.b-critic.ro/spectacol/ca-director-al-teatrului-trebuie-sa-fiu-impotriva-crezurilor-mele-de-actor/>, accesat la 14.04.2020.

93. La Editura Timpul din Iași apare, în urma rezidenței FILIT, un volum cu textele celor trei autori care au participat la rezidență. Sunt singurele antologii de teatru pentru publicul tânăr. De asemenea, în fiecare an apar la Editura Liternet textele câștigătoare ale concursului de dramaturgie *Corneliu Dan Borcia*, organizat de Teatrul Tineretului din Piatra Neamț. Dar nu există antologii cu texte care să fi fost scrise în ani diferiți și în contexte diferite.

fi incluse într-o antologie de dramaturgie contemporană românească pentru publicul tânăr. Care cu siguranță și-ar găsi cititorii. Există foarte mulți coordonatori de trupe de teatru de liceeni care spun că nu găsesc nicăieri texte potrivite pentru adolescenți. Un asemenea volum le-ar fi, cu siguranță, de mare folos.

Observația 6. În România a început, treptat, importarea unei tendințe care este prezentă de mai bine de un deceniu în spațiul teatral german. De pe urma *Uraufführungswahnsinn*, în traducere liberă „obsesia pentru premiere absolute”, suferă foarte mulți autori de teatru tineri. Teatrele sunt foarte interesate să fie primele care montează textele lor. Iar dacă un text a fost deja montat, el nu mai interesează pe nimeni. Astfel, numărul pieselor de teatru care au fost montate o singură dată și mor odată cu spectacolul este în creștere. Este și cazul textelor pentru publicul tânăr. Și în România începe să scadă interesul pentru texte deja montate. Teatrele de stat (respectiv regizorii invitați să lucreze în teatre de stat) comisionază dramaturgii pentru a scrie texte noi, iar în teatrul independent se produc foarte rar texte care au mai fost jucate. Regizorii care vor să lucreze cu un anumit autor de obicei nu vor să monteze un text care a fost deja jucat, ci îi propun să scrie ceva nou. În ultima vreme, foarte multe texte scrise pentru spectacole independente se nasc astfel: echipa teatrului scrie un proiect AFCN – finanțarea este câștigată – dramaturgul scrie textul (singur sau după metode colaborative) – se produce spectacolul. Deoarece trebuie respectat un anumit calendar, timpul pentru scrierea unei piese este destul de scurt, astfel textele nu capătă profunzime și probabilitatea de a fi „de unică folosință” crește.

Observația 7. Concursurile de dramaturgie premiază exclusiv piesele de teatru nemontate și nepublicate⁹⁴. Dar

94. Există două excepții, dar în cadrul acestor inițiative nu se urmăresc în mod special texte pentru publicul tânăr. Din 2009 până în 2013, Ambasada Irlandei în România a acordat în fiecare an câte un premiu pentru cea mai

așa cum există premii pentru cel mai bun spectacol sau cel mai bun actor, ar trebui să existe premii și pentru cel mai bun text montat. Este cel mai bun mod de a vedea dacă un text funcționează și pe scenă, nu numai în pagină. Un premiu anual pentru cel mai bun text care a stat la baza unui spectacol pentru publicul tânăr este nu numai o dovadă că dramaturgia românească contemporană este luată în serios, iar dramaturgului i se acordă credit, este și un mod de a te asigura că dramaturgul e încurajat să scrie în continuare și că astfel textele pentru publicul tânăr devin din ce în ce mai bune.

Concluzii

Apărută la sfârșitul anilor '90 și începutul anilor 2000 în contextul unor inițiative care și-au propus descoperirea de texte noi românești și readucerea în teatru a autorului dramatic, dramaturgia românească pentru publicul tânăr a devenit în timp din ce în ce mai implicată social. Tendințele au evoluat de-a lungul anilor, de la textele inspirate din propria realitate a dramaturgilor, cu referințe ultra-autobiografice, spre texte născute prin metodele teatrului documentar sau *devised*, inspirate din realitatea publicului țintă. Și temele abordate au devenit, cu timpul, din ce în ce mai curajoase – de la conflictul intergeneraționist și revolta față de o societate care impune norme și reguli, temă predilectă a textelor despre adolescenți în anii 2000, s-a ajuns la subiecte incomode, considerate tabu în școală și acasă: educația sexuală, problema copiilor lăsați acasă de părinții plecați la muncă peste hotare, problema mamelor minore, *cyber-bullying*-ul, identitatea sexuală, violența în școli.

S-au schimbat și metodele de lucru, cazurile în care o piesă nouă pentru publicul tânăr e scrisă de un dramaturg

bună piesă de teatru românească scrisă de un dramaturg emergent și montată în anul respectiv (Irish Embassy Award for an Emerging Playwright). Începând cu 2020/2021, Premiile Scena.ro recompensează cel mai bun text montat în mediul independent.

izolat, fără o colaborare dinamică cu scena, fiind tot mai rare. Se poate constata în ultimii ani o tendință emergentă de a integra metodele teatrului documentar în procesul scrierii pieselor, precum și o mutare a centrului de interes spre procese colaborative, în care auctorialitatea e asumată de întreaga echipă, de multe ori în colaborare cu subiecții care au inspirat textul, rezultatul fiind ajustat ținând cont de răspunsul adolescenților invitați să asiste și să valideze limbajul scenei în diversele etape ale nașterii spectacolului. Astăzi, dramaturgia nouă pentru publicul tânăr este în multe cazuri rezultatul compunerii metodelor colaborative și a răspunsului publicului țintă.

Ne putem întreba care este viitorul auctorialității și dacă procesele colaborative vin să completeze metoda clasică, a dramaturgului care este autorul textului, sau o vor înlocui treptat pe aceasta. Din metoda colaborativă rezultă rareori texte cu o viață independentă de cea a spectacolului, ci mai degrabă texte-suport pentru conceptul spectacolului, care nu funcționează mereu în afara acestuia.

Pe de o parte, se scrie din ce în ce mai mult, pe de altă parte, se scriu din ce în ce mai puține texte independente de spectacol. Cu toate că se simte nevoia de mai multe texte care să funcționeze independent de un anumit spectacol și să reziste diferitelor interpretări regizorale, atunci când acestea există, în foarte puține cazuri sunt montate a doua sau a treia oară. În mediul independent se montează mai multe texte românești. În același timp, echipele de creație refuză, în general, să apeleze la texte pre-existente. Astfel, se întâmplă extrem de rar ca un text nou să fie montat a doua oară, acest lucru întâmplându-se mai degrabă în teatre de stat. Pe de altă parte, cu fiecare nou spectacol apare și un text în premieră absolută. Astfel, numărul textelor noi e în continuă creștere.

Începând cu anul 2017, una dintre prioritățile de finanțare a Asociației Fondului Cultural Național (AFCN) la aria *Teatru* o constituie proiectele adresate publicului tânăr. Astfel, a crescut numărul spectacolelor și implicit al

textelor care abordează teme relevante pentru adolescenți. Fondurile AFCN constituie de multe ori singura sursă de finanțare a sectorului independent, astfel încât în fiecare an teatrele independente aplică cu proiecte care vizează publicul tânăr. De obicei, proiectele constau în realizarea unui spectacol după un text nou românesc (timp de câțiva ani, promovarea dramaturgiei românești s-a aflat și ea printre prioritățile AFCN). În caz că finanțarea e câștigată, dramaturgul scrie textul, după care teatrul produce spectacolul. De obicei, calendarele de finanțare foarte aglomerate nu permit prea mult timp pentru realizarea spectacolului, astfel timpul alocat scrierii textului fiind de maxim patru săptămâni, timp în care trebuie realizată și munca de documentare. Având atât de puțin timp la dispoziție, este foarte greu să scrii un text bun. În cazul textelor comisionate de către teatre intervine aceeași problemă: timpul foarte scurt în care textul trebuie finalizat, la care se adaugă timpul foarte scurt alocat repetițiilor. Graba în care se scriu textele noi ar putea fi unul dintre motivele pentru care acestea, analizate separat de spectacol, nu au valoare artistică. Aceste texte dispar odată cu spectacolul pentru care au fost create. Ele nu sunt nici publicate și nici menționate în arhivele online – pe site-urile regizorcautpiesa.ro, teatral.ro sau cimec.ro sunt mari lacune în acest sens.

Un alt motiv pentru care există din ce în ce mai puține texte ale căror teatralitate este egală cu literaritatea îl constituie investiția slabă în dramaturgi. În mediul universitar, două programe urmăresc profesionalizarea scrisului pentru teatru, UNATC București, respectiv Universitatea de Arte din Târgu Mureș oferind fiecare câte un masterat de scriere dramatică. Ambele programe pun accentul pe implicarea dramaturgului în toate fazele construcției spectacolului. În special la masteratul de la Universitatea de Arte, condus de dramaturgul Alina Nelega, studenții dezvoltă proiecte în colaborare cu colegii lor de la actorie, regie și teatrologie, dar și cu profesioniști angajați ai teatrelor din oraș, învățând să lucreze în echipă și având ocazia să vadă cum funcționează

structura dramatică *live*. De asemenea, programul dezvoltă un parteneriat cu centrul de dezvoltare a textului nou pentru scenă LARK din New York, organizând din doi în doi ani o tabără internațională de *playwriting* la Târgu Mureș, unde masteranzii, alături de autori dramatici din SUA, au ocazia să urmeze un curs de scriere dramatică susținut de un dramaturg american. De asemenea, în colaborare cu programul *Fabulamundi. Playwriting Europe*, studenții au ocazia să participe la *workshop*-uri susținute de autori dramatici din Italia, Spania, Germania etc.

În general, în ceea ce privește montarea de texte noi pentru publicul tânăr, teatrele independente își asumă mai multe riscuri și au o deschidere mai mare spre dramaturg. De la un timp, metodele de lucru ale teatrelor independente și modelele lor de succes au început să fie preluate, ce-i drept, destul de timid, și de teatrele de stat. Aici, dramaturgia nouă pentru publicul tânăr pătrunde aproape exclusiv prin opțiunile regizorilor invitați, fiind foarte rare cazurile în care un dramaturg este comisionat direct de către un teatru de stat să scrie un text. De asemenea, după ce în mediul privat au fost testate cu succes programe de stimulare a tinerilor dramaturgi, cum sunt comisionarea textelor noi, rezidențele, atelierele sau concursurile de dramaturgie finalizate cu montarea textelor noi, acest fel de proiecte au început să fie implementate și de teatrele de stat. A crescut astfel numărul concursurilor de dramaturgie pentru publicul tânăr și au apărut câteva inițiative care-și propun investiția din timp în tânărul creator de teatru. Cu toate acestea, comparativ cu alte țări, există extrem de puține rezidențe pentru dramaturgi care să le asigure acestora perfecționarea și la fel de puține premii care să-i legitimeze și să-i motiveze.

Până la urmă, faptul că se scrie tot mai mult pentru publicul tânăr este o reușită în sine. Textele de unică folosință și cele cu valoare literară pot coexista în peisajul teatral și au ceva în comun: ambele sunt documentări valoroase ale vremurilor pe care le trăim. O spune și regizorul-dramaturg Bogdan Georgescu:

„Lumea în care trăim e, din păcate și din fericire, o mult prea mare sursă de inspirație. Sunt atâtea subiecte, atâtea situații, atâtea comunități. Cred că ar fi mai important de documentat cât mai mult, de scris texte și de lăsat mărturii articulate ale timpului nostru. E important să rămână mărturii, urme, despre cât de limitați, intoleranți, agresivi am fost, care au fost greșelile și unde am ratat grav. Piese mele sunt mesaje în sticlă despre azi, pentru mâine. Pentru adolescenții cu care lucrez, pentru elevii cu care mă întâlnesc la ateliere de lucru la festivaluri sau în alte proiecte, pentru că poate mai e o șansă ca ei să spună STOP și să facă un pas în afara peșterii.”⁹⁵

95. Oltița Cântec, „Un pas în afara peșterii. Interviu cu Bogdan Georgescu”, p. 86.

CAPITOLUL 4

PROGRAME DEDICATE PUBLICULUI TÂNĂR ÎN TEATRELE DIN ROMÂNIA

Obiective

Cu toate că aproximativ jumătate dintre teatrele instituționalizate pentru copii din România, majoritatea înființate începând cu anii '50 ai secolului trecut, menționează în titulatură faptul că se adresează și tineretului, interesul real pentru spectatorul adolescent a început să se manifeste relativ târziu, după prima decadă a anilor 2000.

Spectacole care să reprezinte nevoile publicului tânăr, abordând tematici specifice vârstei, distincte de cele ale adulților, s-au montat și până în 2010, cu precădere la teatre care prin titulatură nu se adresează adolescenților. Apariția acestor spectacole în repertorii a fost mai degrabă dictată de conjunctură decât de o strategie care să țină seama de dezvoltarea audienței, în contextul în care, în teatrele din România, repertoriul este creat, în mare parte, de regizorii invitați și nu de directorii artistici. În ceea ce privește inițiativele extra-repertoriale – *workshop*-uri, discuții post-spectacol, itinerarea spectacolelor în școli, crearea, în cadrul teatrelor de stat, a unor trupe de teatru de liceeni, rezidențe pentru regizori, programe de încurajare a dramaturgiei pentru publicul tânăr ș.a. –, acestea sunt desfășurate în puține instituții, cu toate că numărul lor crește constant.

Capitolul de față își propune cartografierea unei zone aflate în continuă expansiune. Care au fost factorii declanșatori pentru apariția teatrului pentru publicul tânăr în România? Unde se joacă și în ce context sunt produse spectacolele pentru publicul tânăr? Care sunt metodele de lucru pe care se bazează acestea?

Prima parte a capitolului de față conține o analiză a repertoriilor teatrelor instituționalizate și independente

din România în ceea ce privește spectacolele și proiectele extrarepertoriale dedicate spectatorilor între 14 și 18 ani.

Există câteva instituții care au dovedit, în ultimii ani, o preocupare constantă pentru publicul tânăr. În a doua parte a capitolului de față, voi exemplifica, prin trei studii de caz (Centrul Educațional Replika, Teatrul Tineretului din Piatra Neamț și Platforma Teen Spirit la Reactor de Creație și Experiment), trei modele de succes prin care instituții independente și de stat au reușit să apropie spectatorii adolescenți de teatru, atât prin oferta repertorială, cât și prin inițiativele extra-spectacol. Toate cele trei inițiative au în comun implicarea adolescenților în procesul de lucru. Tinerii sunt consultați, chestionați cu privire la părerea lor și devin co-creatori.

Ultima parte a prezentului capitol este dedicată festivalurilor de teatru pentru publicul tânăr, care au apărut ca o consecință a dezvoltării acestui sector și care vin, pe lângă selecția de spectacole, cu numeroase oferte extra-spectacol. Nu în ultimul rând, capitolul de față punctează rolul important pe care îl are teatrul jucat de adolescenți în formarea unei noi generații de spectatori. Numeroasele festivaluri și inițiative care s-au dezvoltat în jurul trupelor de liceeni reprezintă un fenomen în expansiune, care se dezvoltă complementar cu sistemul educațional, oferind adolescenților instrumente de receptare critică.

4.1. Cum a apărut teatrul pentru publicul tânăr în România?

După înființarea, în URSS, a Teatrului Moscovit al Copiilor, instituții similare au început să funcționeze, după model sovietic, și în celelalte țări ale blocului comunist, printre care și România. Având o adresabilitate ce reproducea încădrările de vârstă ale organizațiilor comuniste – șomii patriei, pionierii, uteciștii (Uniunea Tineretului Comunist) –, spectacolele produse aici aveau o miză puternică formator-educatională în spiritul valorilor socialiste. După ce

legăturile dintre teatre și organizațiile comuniste au fost dezinstituționalizate, fiind înlocuite de relații de colaborare cu sistemul de învățământ, producția de spectacole pentru adolescenți a dispărut, tendința accentuându-se după 1989¹. Timp de foarte mulți ani, adolescenții au fost ignorați ca public țintă chiar de către instituțiile care ar fi trebuit să producă spectacole pentru ei, teatrele pentru copii și tineret construindu-și repertoriile (formate în general din dramatizări ale unor basme și povești) exclusiv pentru grupe de vârstă de până în 10-12 ani. Rezultatul a fost pierderea unui public care a depășit vârsta spectacolelor pentru copii și care nu se regăsește nici în oferta teatrului pentru adulți.

Redescoperirea publicului adolescent și preocuparea teatrelor pentru adresarea segmentului de vârstă 14-18 ani nu a apărut dintr-odată, ci s-a manifestat treptat. În 2001, Radu Apostol monta la Teatrul Ion Creangă primul spectacol educațional de după 1990, *Acasă de Ludmila Razumovskaia*², care vorbea despre viața copiilor orfani și fără adăpost, cele mai multe roluri fiind interpretate de copii ai străzii din București care își retrăiau pe scenă propriile experiențe de viață. Un an mai târziu, se înființa grupul dramAcum, de a cărui apariție se leagă primele producții pentru publicul tânăr. Textele unor tineri dramaturgi români, descoperite și montate de regizorii dramAcum, pe teme extrem de actuale, multe dintre ele inspirate din viața adolescenților, au atras în sălile de teatru un public mai tânăr ca de obicei. De asemenea, prin programele de sprijinire a traducerilor, au fost introduse în circuitul teatral autohton texte contemporane străine care vorbesc deschis despre problemele tinerilor. O parte dintre texte sunt montate în mediul independent, mult mai deschis la risc și la experiment: *Stop the Tempo*

1. Iulia Popovici, „Cum s-a făcut mare teatrul educațional” în Oltița Cântec (coord.), *Teatrul și publicul său tânăr. Realități românești*, p. 97.

2. Producție a Teatrului Creangă, în parteneriat cu CEDP Step by Step și Asociația Casa Deschisă, București. Echipa spectacolului: Antoaneta Cojocar, Rodica Ionescu și copiii Alexandra Hojbotă, Alina Patoi, Alin Briceag, Bogdan Tudor, Eugen Tudor, Cristian Tudor, Nicu Nicușor, Moise Mircea, Florian Vodă, asistent social Marius Tudosiu, scenografia Alina Herescu și Gabi Albu.

de Gianina Cărbunariu, *Elevator* de Gabriel Pintilei, *Ziua futută a lui Nils*, *Bucharest Calling* sau *New York, Fuckin' City* de Peca Ștefan se montează la Teatrul Luni de la Green Hours. Alte spectacole sunt produse de teatre de stat: *With a Little Help from My Friends* de Maria Manolescu la Teatrul Național din Iași, *Norway.Today* de Igor Bauersima la Teatrul Odeon. De asemenea, Sala Studio a Teatrului Foarte Mic din București³ a fost deschisă, la începutul anilor 2000, regizorilor și dramaturgilor debutanți, devenind o platformă pentru afirmare a generației dramAcum. Aici se montează texte ca *mady.baby-edu* de Gianina Cărbunariu, *Vitamine* de Vera Ion, *Interzis sub 18 ani* de Mihaela Michailov sau *Sado Maso Blues Bar* de Maria Manolescu, iar spectacolele atrag un public foarte tânăr. Astfel, a început să se creeze o necesitate în rândul spectatorilor adolescenți de a vedea spectacole care să vorbească despre ei.

Am putea afirma că un amalgam de factori a determinat creșterea, în timp, a interesului pentru spectacole și proiecte adresate publicului tânăr:

- apariția dramaturgiei despre adolescenți, în contextul concursurilor organizate de DramaFest și dramAcum la începutul anilor 2000 (autorii fiind tineri, textele abordau teme apropiate de adolescenți);
- apariția unor proiecte care finanțau traducerea din dramaturgia străină (Goethe Institut a sprijinit traducerea mai multor texte din dramaturgia germană pentru publicul tânăr, *Inimă de boxer* de Lutz Hübner, *Chip de foc* de Marius von Mayenburg sau *Norway.Today* de Igor Bauersima, toate traduse de Victor Scoradeț, fiind doar câteva exemple);
- crearea unor spectacole pe scena independentă care au vizat publicul tânăr, după înființarea, în 2005, a Administrației Fondului Cultural Național (AFCN). Printre prioritățile de finanțare ale ariei *Teatru* s-au numărat

3. Teatrul Foarte Mic din București și-a întrerupt activitatea în luna noiembrie 2015, clădirea în care funcționa instituția fiind introdusă în clasa I de risc seismic.

proiectele pentru publicul tânăr; de asemenea există o arie distinctă de finanțare dedicată educației culturale;

- interesul crescut pentru literatura adresată adolescenților, declanșat de apariția pe piața editorială românească a unor serii-cult ca *Harry Potter* sau *Twilight*;
- includerea în festivalurile de film a unor secțiuni speciale dedicate adolescenților, care conțin atât filme, cât și discuții cu publicul și *workshop*-uri, cel mai elocvent exemplu fiind programul de educație cinematografică *EducaTUFF* organizat de Festivalul Internațional de Film Transilvania;
- diversificarea repertoriilor în teatrele de stat și producția de spectacole pentru publicul tânăr ca formă de dezvoltare a audienței, în contextul scăderii constante a numărului de spectatori;
- segmentarea pe grupe de vârstă a spectatorilor;
- proiectele unor artiști cu un program coerent și constant în domeniul teatrului educațional: dramaturgul Mihaela Michailov și regizorul Radu Apostol, fondatorii Centrului de Teatru Educațional Replika, sunt chemați să-și desfășoare proiectele și în alte teatre; astfel cei doi au realizat spectacolul *Wanda* (dramatizare după romanul *1000 de rochii* de Eleanor Estes) la Teatrul Gong din Sibiu. De asemenea, spectacole produse de ei ca *Familia Offline* sau *Față de drepturi*, care presupun întâlniri dintre actori profesioniști și performeri-copii, au constituit o sursă de inspirație pentru teatrele care, ulterior, au desfășurat proiecte în care au fost implicați direct adolescenții;
- identificarea unei nevoi a publicului;
- importarea unor tendințe din teatrul internațional.

Evoluția teatrului pentru publicul tânăr din România este reflectată foarte bine și de festivalurile adresate trupelor de liceeni, între timp foarte multe la număr, care se disting printr-o calitate ridicată a producțiilor. Dacă înainte de 2010 elevii prezentau la festivalurile de profil scenete din Caragiale sau Cehov, realizând în mare parte roluri de

compoziție și interpretând personaje foarte străine de ei, fără nicio legătură cu realitatea lor, în doar câțiva ani repertoriile trupelor de liceeni s-au schimbat complet, constând din dramatizări ale unor romane pentru tineri, texte despre adolescenți din dramaturgia românească sau străină, precum și texte scrise după metoda *work-in-progress* de membrii trupei.

4.2. Unde se joacă spectacolele adresate publicului tânăr?

4.2.1. În teatre pentru copii și tineret

Teatrele pentru copii și tineret sunt, de regulă, instituții publice de spectacol aflate în subordinea Primăriilor sau Consiliilor Județene și fiind finanțate de către acestea. Cele mai multe au fost înființate la sfârșitul anilor '40 și la începutul anilor '50, după model sovietic.

O bună parte din teatrele pentru copii și tineret sunt instituții de sine stătătoare: Prichindel – Alba Iulia, Vasilache – Botoșani, Arlechino – Brașov, Cărbuș – Brăila, Ion Creangă – București, Excelsior – București, Țândărică – București, Puck – Cluj Napoca (teatru de păpuși), Căluțul de Mare – Constanța, Colibri – Craiova, Guliver – Galați (teatru de păpuși), Luceafărul – Iași, Gong – Sibiu (cu două secții, română și germană), Merlin – Timișoara, Ariel – Târgu Mureș. Secții ale unor teatre dramatice: Trupa Arcadia a Teatrului Regina Maria Oradea, Animație – Bacău, Marionete – Arad, Păpuși – Baia Mare, Așchiuță – Pitești, Ciufulici – Ploiești.

Cele mai multe se orientează repertorial exclusiv către copii de grădiniță sau elevi din clasele primare, ponderea cea mai mare fiind deținută de transpunerile scenice ale unor povești clasice. O analiză a repertoriilor arată că foarte puține dintre aceste teatre, care potrivit titlaturii se adresează și tinerilor, sunt orientate programatic către adolescenți. În cele mai multe dintre instituții, ponderea dintre

spectacolele pentru copii și spectacolele pentru adolescenți este de 100/0. Cu toate acestea, există totuși teatre pentru copii și tineret care au început să se orienteze puternic către publicul adolescent. Nu întâmplător, este vorba chiar de instituțiile care organizează festivaluri de profil.

La Teatrul Excelsior, repertoriul se axează, începând cu anul 2015, în principal pe spectacole pentru adolescenți. De remarcat este diversitatea tematică, stilistică și formală a spectacolelor, precum și varietatea modurilor de lucru. Astfel, în repertoriul teatrului Excelsior se găsesc, pe lângă spectacole de dans contemporan (*Emoji Play*, regia Gigi Căciuleanu), spectacole-concert (*Our Ladies of Perpetual Succour*, regia și coregrafia Răzvan Mazilu) și musical-uri (*Familia Addams*, regia Răzvan Mazilu), dramatizări ale unor romane de referință din literatura universală, spectacole create după metoda *devised*, producții care au la bază texte din dramaturgia contemporană românească, spectacole după texte din programa școlară de limba și literatura română. În cazul unora dintre spectacole, în procesul de lucru au fost implicați adolescenți.

#Teenspirit în regia lui Peter Kerek (2015) se bazează pe ficționalizarea unor povești personale ale creatorilor spectacolului, vorbind despre teme ca prima iubire, relația cu părinții sau raportul cu școala, fără să ocolească problemele dureroase. Alte spectacole au la bază texte pentru adolescenți din dramaturgia românească sau străină. *With a Little Help from My Friends* de Maria Manolescu, regia Alexandru Mâzgăreanu (2016), vorbește despre prietenii din interiorul unui grup de liceeni, puse la încercare după ce unul dintre ei se sinucide. *The History Boys. Povești cu parfum de liceu*, după Alan Bennett, regia Vlad Cristache (2015), descrie viața de liceu și nevoia tinerilor de a avea modele.

Sunt montate constant dramatizări după romane de referință pe subiecte actuale, cu care pot rezona adolescenții, adaptate la prezentul tehnologic al tinerilor de astăzi. Astfel, *Împăratul muștelor* după William Golding, regia Tudor Lucanu (2017), abordează problema violenței

și fenomenul *bullying*, *Viața plicticoasă și preaplină a visătorului François*, după *Gargantua și Pantagruel* de François Rabelais, regia Horia Suru (2017), este un eseu non-verbal muzical-coregrafic despre puterea visului și a imaginației, iar *Minunata lume nouă* după Aldous Huxley, regia Catinca Drăgănescu (2018), imaginează o distopie SF despre un viitor în care bătrânețea, suferința și războiul sunt eliminate, formulând întrebări importante pentru publicul adolescent. În același registru al rescrierii și adaptării se află și performance-ul multimedia *iHamlet* de Elise Wilk, regia Catinca Drăgănescu (2016), în care elemente din cunoscuta piesă a lui Shakespeare sunt mixate împreună cu temerile și fricile adolescenților de azi, rezultând o poveste a unui Hamlet debusolat din vremurile noastre, a cărui lume se dă peste cap după ce părinții lui divorțează. *iHamlet*, la fel ca *Minunata lume nouă*, a mizat pe participativitate, creatorii implicând adolescenții în toate etapele construirii spectacolului, de la primele lecturi până la repetițiile generale. În același timp, *iHamlet* este primul spectacol de teatru din România în care publicul poate interacționa cu ceea ce se întâmplă pe scenă prin intermediul unei aplicații mobile.

O altă categorie de spectacole sunt cele după textele scrise de adolescenți care au fost premiate la concursul de dramaturgie *New Drama. Băiatul cu șosete roz* de Alexandru Gorghe, regia Andreea Ciocârlan (2019), vorbește despre grija excesivă acordată propriei imagini în spațiul public, *Missouri Sky* de Victor Morozov, regia Silvia Roman (2018), despre relația fragilă dintre un elev aflat în prag de Bacalaureat și un profesor subapreciat, iar *TimeAholics* de Bogdan Capșa, regia Anca Ciucлару (2017), despre presiunile din viața omului contemporan. Repertoriul pentru adolescenți este completat de două spectacole ce au la bază piese de teatru din dramaturgia lui I.L. Cragiale, ce fac parte din programa școlară: *O noapte furtunoasă*, regia Stelian Milu (2017) și *Năpasta*, regia Andrei și Andreea Grosu (2018).

Paralel cu direcția repertorială care se îndreaptă puternic către publicul de 14-18 ani, Teatrul Excelsior desfășoară proiecte extra-repertoriale precum *Relief – Laborator de teatru tânăr*, concursul de dramaturgie *Teen Drama* și Festivalul Excelsior Teenfest, care fac obiectul altor subcapitole din prezentul studiu.

În 2016, Teatrul Luceafărul din Iași a fost primul teatru pentru copii și tineret care a intrat în vizorul premiilor UNITER, Bobi Pricop fiind nominalizat la premiul pentru cea mai bună regie pentru spectacolul *Pisica verde* de Elise Wilk, montat în 2015. Ineditul spectacolului a constat în transcrierea scenică a scriiturii monologate din piesa de teatru prin utilizarea, pentru prima dată în România, a tehnicii *silent-disco*: la intrarea în sala de teatru, fiecare spectator primește o pereche de căști, prin care poate auzi muzică de club și vocile actorilor. Spațiul de joc, în care actorii și spectatorii se amestecă, dansând unii lângă alții, dar trăind experiența separat – fiecare procesează mesajul din căști după propriile coduri – se transformă într-un club, iar publicul devine parte din poveste. Datorită formatului original, spectacolul și-a găsit repede un public fidel de adolescenți, unii dintre ei participând chiar și la 7-8 reprezentații și invitându-și colegii sau prietenii⁴. Cu toate că teatrul a câștigat astfel un public nou care a devenit interesat de producțiile cu teme din viața adolescenților, producția de spectacole destinată acestei categorii de vârstă nu a devenit constantă, iar următorul spectacol gândit pentru publicul peste 14 ani este produs abia în 2018. *Istorie de persoana I*, realizat de o echipă formată din Oltița Cântec, Ioana Natalia Corban, George Cocoș și Alex Iurașcu urmărește modurile prin care micile istorii personale compun marea istorie și felul în care contextul politic modifică destine individuale. Spectacolul este rezultatul unui proces de creație colectivă, fiind realizat prin metoda *devised*, și propune o perspectivă subiectivă asupra istoriei. Astfel, echipa de creație a documentat aspecte din propriile biografii, a recurs la

4. Oltița Cântec (coord.), *Carte cu pisica verde*, Timpul, Iași, 2016, p. 28.

mărturii personale despre războaie (Primul și al Doilea Război Mondial, conflictul armat din Afganistan) și a lucrat cu un focus grup de adolescenți, valorificând materialul rezultat din exercițiile de improvizație realizate cu aceștia. O altă producție care se adresează publicului adolescent, introdusă în repertoriu din intenția de a oferi publicului forme de expresie diverse, este spectacolul muzical *Orașul* (2019), realizat de trupa Fără Zahăr după o idee de Oltița Cântec, care prezintă aspecte ale vieții într-o metropolă.

La teatrul pentru copii și tineret Gong din Sibiu, o categorie de public spre care oferta repertorială își îndreaptă atenția constant sunt preadolescenții (grupa de vârstă 10-14 ani). *Alice* (2015) de Yann Verbourgh, după Lewis Carroll, în regia lui Eugen Jebeleanu, aduce povestea din *Alice în țara minunilor*, despre trecerea de la copilărie la adolescență, în lumea contemporană, într-un limbaj actual și recognoscibil pentru tinerii spectatori. *Wanda* (2018), dramatizare de Mihaela Michailov și Radu Apostol după romanul *100 de rochii* de Eleanor Estes, în regia lui Radu Apostol, spune o poveste despre sărăcie, xenofobie și marginalizare din perspectiva unor copii. *Regulile jocului* (2018), scris și regizat de Yann Verbourgh, este un spectacol despre forța distrugătoare a războaielor și puterea salvatoare a imaginației.

Și alte teatre pentru copii și tineret se orientează repertorial către publicul între 14 și 18 ani. La Teatrul Ariel din Târgu Mureș, unde din 1999 până în 2012 a existat programul semi-independent *Underground*⁵, dedicat spectacolelor experimentale și nonconformiste, pe texte contemporane, adresate în principal adulților, în prezent se realizează constant producții care vizează publicul adolescent, în colaborare cu asociații independente sau cu Universitatea de Arte din Târgu Mureș. Un astfel de spectacol, gândit pentru un public țință între 14 și 18 ani, este *Protejat/neprotejat* (2018) de Olga Macrinici și Adriana Radu, realizat în colaborare cu asociația Animact și Institutul pentru sănătatea

5. Program inițiat împreună cu fundația Dramafest și Fundația pentru Dezvoltarea Societății Civile București.

reproducerii și victimele violenței în familie, care tratează tema educației sexuale și este inspirat din poveștile personale ale echipei spectacolului. Proiectul a debutat cu un *workshop* de patru săptămâni în colaborare cu platforma Sexul vs. Barza, în cadrul căruia fiecare membru al echipei de creație (regizoarea Olga Macrinici și actorii Andreea Cuc, Denis Demian, Carmen Ghiurco, Mălina Moraru, Mădălina Popa, Denissa Rogoz și Dragoș Stoenescu) a scris câte un monolog bazat pe experiențe personale. De asemenea, în timpul *workshop*-urilor, echipa a realizat mini-videouri pe tema relațiilor toxice. *Protejat/neprotejat* creează o platformă de dialog dedicată adolescenților, părinților, profesorilor, urmărind să scoată din zona tabu subiectul educației sexuale. La finalul spectacolului, actorii lansează publicului o invitație de a participa la discuții, trecându-se chiar înainte de aplauze la un dialog cu publicul. Astfel, discuția între spectatori și echipa artistică devine o prelungire a spectacolului. Producția, itinerată la finalul lui 2018 prin mai multe orașe din țară, a fost însoțită de un *workshop* de educație sexuală. La secția maghiară a Teatrului Ariel se joacă, în parteneriat cu Universitatea de Arte, spectacolul *Viaductul* de Háy János, inspirat dintr-un caz real petrecut în Ungaria în anii 2000, când mai mulți adolescenți s-au sinucis aruncându-se de pe un pod ce lega două orașe. La sfârșitul reprezentațiilor, actorii împart publicul în trei grupuri de câte aproximativ 15 persoane. În cadrul unor exerciții, participanții urmăresc împreună filonul principal al poveștii astfel încât să preîntâmpine deznodământul tragic, motivează diversele tipuri de comportament ale personajelor și găsesc împreună soluții pentru problemele acestora. De multe ori, dezbaterile post-spectacol durează mai mult decât spectacolul în sine.

Trupa Arcadia a Teatrului Regina Maria din Oradea, care producea, până nu demult, exclusiv spectacole pentru copii, și-a anunțat, începând cu stagiunea 2019-2020, intenția de a se orienta repertorial și către adolescenți. Prima producție adresată spectatorilor de 14-18 ani a fost *Exploziv* de Elise

Wilk în regia lui Rareș Budileanu, fiecare reprezentație, la care participă atât elevi, cât și profesori, fiind urmată de discuții cu publicul moderate de un psiholog. Pentru că mulți adolescenți se tem să vorbească în public, tinerii spectatori au șansa de a adresa anonim întrebările lor pe un *flyer* introdus în caietul-program al spectacolului.

Teatrul Vasilache din Botoșani a deschis, în decembrie 2017, Studioul de teatru pentru tineret, cu scopul de a dezbate, prin mijloacele teatrului, problemele acute din viața adolescenților. În același timp, teatrul a semnat un protocol de colaborare cu reprezentanții Inspectoratului Școlar Botoșani, cu privire la elaborarea în comun a strategiei programelor și proiectelor repertoriale desfășurate la Studioul de teatru pentru tineret. Primul spectacol din cadrul programului a fost *Copiii stau în camera lor* după Natasa Tanská, regia Lenuș Teodora Moraru (2018), care dezbate conflictul intergeneraționist și relația profesor-elev. Și Teatrul Merlin din Timișoara a introdus, în 2016, un spectacol pentru adolescenți în repertoriu, *Profu' de religie* de Mihaela Michailov, regia Mihaela Lichiardopol, rămânând deocamdată singura producție pentru publicul de peste 14 ani.

4.2.2. În teatre de stat, ca parte a strategiei repertoriale

La Teatrul Tineretului Piatra Neamț, una dintre direcțiile repertoriale cele mai clare este orientarea spre publicul tânăr, prin spectacole pe teme relevante și de interes pentru adolescenți. Voi dedica programelor repertoriale și extra-repertoriale ale Teatrului Tineretului un studiu de caz într-un alt subcapitol al prezentei lucrări.

4.2.3. În teatre de stat, jucate de adolescenți sub îndrumarea unui profesionist

În cadrul Teatrului Național din Târgu Mureș și al Teatrului de Nord din Satu Mare funcționează, urmând un model de

succes din străinătate, trupe de adolescenți formate din liceeni-voluntari.

La Teatrul de Nord din Satu Mare, au fost produse două spectacole cu trupa de elevi voluntari, ambele în regia lui Carmen Frățilă: *Avioane de hârtie* de Elise Wilk (2018) și *Din România, cu dragoste* de Carmen Dominte (2019). La Teatrul Național din Târgu Mureș au fost înființate în anul 2013 trupele Guga Junior (limba română) și MaNóSzok (limba maghiară). Membrii trupelor sunt liceeni voluntari ai teatrului, care au ocazia să joace pe o scenă profesionistă, îndrumați de profesioniști. Spectacolele *Offline*, *Să zicem DA*, *Love is...*, *Want!* sunt realizate prin metoda *work-in-progress* și au la bază experiențele proprii ale tinerilor participanți.

4.2.4. În teatre de stat, în cadrul unui proiect internațional

În 2019, Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca a produs spectacolul *Concord Floral*, după textul dramaturgului canadian Jordan Tannahill, regizat de Ferenc Sinkó și jucat de un grup de 14 liceeni, ca parte a proiectului teatral internațional *Digital Natives* al Uniunii Teatrelor din Europa (UTE). La proiect, al cărui scop este de a relaționa pe tema digitalizării cu tinerii Generației Z, au mai participat teatre din alte patru țări: Volkstheater Viena, Comédie Reims, Schauspiel Köln, Teatrul Național din Salonic. Spectacolul tratează, din perspectiva unui grup de adolescenți, teme precum sexualitatea, singurătatea ascunsă în spatele conviețuirii în colectivitate, remușcarea și consecințele grave pe care le pot avea gesturi aparent banale.

În cadrul proiectului *Say It Now!* (2015), desfășurat de Teatrul Național din Timișoara în parteneriat cu compania norvegiană B. VALIENTE, doi dramaturgi contemporani, Mihaela Michailov și Marcelino Martin Valiente, au semnat împreună un text de teatru inspirat de poveștile a 30 de adolescenți din Timișoara. Spectacolul, regizat de Marcelino Martin Valiente, are în distribuție actori ai Teatrului Național din Timișoara și explorează problemele

tinerei generații. Proiectul a debutat printr-o serie de *workshop*-uri conduse de regizorul Marcelino Martin Valiente, care a implicat tineri din patru licee timișorene diferite. Poveștile dezvoltate de aceștia în cadrul atelierelor s-au aflat la baza textului de teatru *Say It Now!*. Proiectul a mai inclus publicarea unui volum trilingv cu textul spectacolului, realizarea unui film documentar, precum și un atelier reunind tineri profesioniști de la Academia Națională de Artă din Oslo și Secția de Artă Dramatică din cadrul Universității de Vest Timișoara.

4.2.5. În teatre de stat, la propunerea regizorului

Cele mai multe spectacole pentru publicul tânăr produse în teatre de stat sunt fie montări în premieră ale textelor câștigătoare ale unor concursuri de dramaturgie sau proiecte de regie, fie ajung în repertorii la propunerea regizorului care le montează. La Teatrul Național Craiova, *Profu' de religie* de Mihaela Michailov, *Exploziv* de Elise Wilk și *White Room* de Alexandra Badea au fost montate, în urma câștigării concursului de proiecte pentru tineri regizori, de către Bobi Pricop (2013), Andrei Măjeri (2015), respectiv Florin Caracală (2018).

La Teatrul Municipal George Bacovia din Bacău s-a montat în 2018 *Crocodil* de Elise Wilk în regia lui Horia Suru, un spectacol pentru publicul tânăr pe tema descoperirii identității sexuale, care nu ar fi ajuns în repertoriu dacă textul nu câștiga Concursul de dramaturgie – Monodrame din 2017. Concursul de dramaturgie românească inițiat de Teatrul Național din Timișoara are ca finalitate montarea textului câștigător la Sala Studio „Uțu Strugari”. O serie de texte câștigătoare sunt piese de teatru pentru publicul tânăr. În *aer* de Alexandra Pâzgu (2011), *Cercurile încrederei* de Radu Popescu (2018) sau *Avioane de hârtie* de Elise Wilk (2015) tratează teme precum *bullying*-ul, raporturile de putere din școală, migrația economică sau viața tinerilor născuți în ultimii ani ai comunismului, forțați să se maturizeze în haoticii ani de tranziție. De asemenea,

teatrul a preluat în repertoriul său spectacolul *Pisica verde* de Elise Wilk, în regia Claudiei Ieremia, în care joacă tineri studenți ai secției de Artă Dramatică a Universității de Vest din Timișoara.

Colaborarea cu tinerii studenți la actorie se află și printre misiunile Teatrului Național Radu Stanca din Sibiu. Astfel, în colaborare cu Departamentul de Artă Teatrală al Universității Lucian Blaga, s-au realizat spectacole ca *Antisocial* (2015) și *#minor* (2016) în regia lui Bogdan Georgescu (cu texte scrise pe baza experienței actorilor participanți la proiect) sau *Avioane de hârtie* (2017) și *Pisica verde* (2018) de Elise Wilk, în regia lui Eugen Gyemant, toate tratând problemele adolescentului contemporan și având în distribuție exclusiv studenți. De asemenea, sunt realizate spectacole cu actori foarte tineri, pe tematici incomode, dar extrem de relevante pentru adolescenții mileniului trei. *20 noiembrie* de Lars Noren, în regia lui Eugen Jebeleanu, reconstituie ficțional biografia lui Sebastian Bosse, autorul atacului armat de la Endstetten, Germania, din 20 noiembrie 2006, care a deschis focul în fosta sa școală, iar apoi s-a sinucis. La secția germană, *Martiri* de Marius von Mayenburg, în regia lui Radu Nica (2016) descrie modul în care, în contextul absenței sprijinului adulților, o criză adolescentină se transformă în fanatism religios, iar instalația-concert *RUR* după Karel Čapek, în regia lui Vlad Cristache (2018), imaginează un viitor distopic în care obsesia omenirii pentru progres tehnologic duce spre tragedie.

Teatrul de Stat Constanța a introdus recent în repertoriu spectacole pentru publicul tânăr. *Jocuri în curtea din spate* de Edna Mazy, regia Diana Mititelu (2020), care a mai fost montat în România la Teatrul ACT, la Teatrul Mihai Eminescu din Botoșani și la Teatrul Național din București (sub titlul *De-a baba oarba*), este inspirat dintr-un caz real, prezentând faptele din două perspective pe care spectatorii le urmăresc alternativ: întâlnirea dintre o adolescentă și patru băieți de vârsta ei, respectiv procesul în care cei patru băieți sunt judecați pentru viol. *Lasă-mă*

să *intru* de John Ajvide Lindquist (2019), în regia lui Vlad Cristache, este o adaptare după celebrul film cu vampiri *Let the Right One In*, o poveste de dragoste dintre doi tineri vulnerabili care nu-și găsesc locul în lume: un adolescent singuratic, victimă a *bullying*-ului la școală și cu un tată abuziv acasă, și o fată-vampir.

La Teatrul Maria Filotti din Brăila, care își formase la începutul anilor 2000 un public fidel de liceeni, fani ai spectacolelor lui Radu Apostol și Radu Afrim, se încearcă recâștigarea publicului tânăr prin spectacole ca *Suntrack – în căutarea sunetului pierdut într-un oraș cu soare* (2016), regizat de Radu Afrim după un text propriu și jucat de adolescenți, sau *Asta-i tinerețea noastră* de Kenneth Lonergan (2020) în regia lui Radu Iacoban, spectacol despre maturizarea unor tineri.

La Teatrul Sică Alexandrescu din Brașov, spectacolul *Ea și numai ea* de Andrei Ivanov, în regia lui Radu Ghilaș (2019), despre influența tehnologiei asupra vieții tinerilor, este promovat ca spectacol pentru adolescenți. *Sam sau introduce în viața de familie* de Maria Wojtiszko a fost montat de Bocsárdi László la Teatrul Tamási Áron din Sfântu Gheorghe, fiind o coproducție cu Universitatea de Arte din Târgu Mureș. Spectacolul vorbește despre singurătatea unui adolescent de 13 ani, marcat profund de divorțul părinților, punând în discuție șansele de supraviețuire a modelului tradițional de familie în zilele noastre. Pentru a atrage liceenii la teatru, Teatrul Municipal din Turda a produs în 2018 spectacolul *Noi nu!* de Andreea Radu, regia Laura Moldovan (2018), o critică la adresa sistemului de învățământ românesc. Aceeași Laura Moldovan montează la Teatrul Elvira Godeanu din Târgu Jiu piesa *Avioane de hârtie* de Elise Wilk (2019), alegerea repertorială făcând parte din strategia pe termen lung a managementului instituției de a fideliza publicul tânăr. La teatrul din Târgu Jiu funcționează un sistem bazat pe abonamente, care sunt vândute în principal în școli. Un spectacol se joacă, după premieră, timp de o lună în fiecare zi, reprezentațiile din

timpul săptămânii fiind rezervate posesorilor de abonamente. În același scop, teatrul produce constant dramatizări ale romanelor aflate în programa școlară de limba și literatura română.

Și în repertoriul Teatrului Municipal din Baia Mare se regăsesc spectacole care abordează probleme de interes pentru adolescenți. Unul dintre cele mai cunoscute este *Columbinus* de Stephan Karam și PJ Paparelli, regizat de Horia Suru (2016), bazat pe un caz real – masacrul din 1999 de la liceul Columbine din SUA. În 2018, Andrei Măjeri montează spectacolul *Dragă doamnă profesoară* (în original: *Dragă Elena Serghievna*) de Ludmila Razumovskaia, în care patru elevi iau ostatecă o profesoară de matematică. Textul Ludmilei Razumovskaia, despre relativitatea binelui, conflictul intergeneraționist și relația elev-profesor, care a mai fost montat în anii '90, sub titlul *Șantaj*, printre altele la Teatrul Nottara și la Teatrul Sică Alexandrescu din Brașov, a cunoscut în ultimii ani un adevărat *revival* pe scenele din România, fiind montat în ultimii ani și la Teatrul Municipal Bacovia din Bacău, Teatrul Excelsior, Teatrul de Comedie din București, Teatrul Auăleu ș.a.

Titluri pentru publicul tânăr găsim și în repertoriile altor teatre: *Trucul lui Patrick* de Kristo Šagor și *Dur* de George F. Walker la Teatrul de Comedie, *Martiri* de Marius von Mayenburg și *Deșteptarea primăverii* de Frank Wedekind sau *Frig* de Lars Noren la Teatrul Mic, *De-a baba oarba* de Edna Mazyza, *Fetița soldat* de Mihaela Michailov, *O întâmplare ciudată cu un câine la miezul nopții* de Simon Stephens după Mark Haddon, *Class* de Iseult Golden și David Horan la Teatrul Național București, *Yonkers* de Neil Simon la Teatrul Nottara, *Chip de foc* de Marius von Mayenburg la Teatrul Toma Caragiu din Ploiești ș.a. Nefiind produse în urma unei strategii repertoariale care să-și propună concret atragerea adolescenților la teatru, ci în majoritatea cazurilor la propunerea regizorilor, nu toate dintre aceste spectacole sunt promovate în rândul publicului tânăr.

4.2.6. În teatre independente pentru copii și tineret

Înființat în 2015, singurul spațiu independent care își axează programul în special în jurul dezvoltării de spectacole de teatru și programe educaționale pentru publicul tânăr este Centrul de Teatru Educațional Replika, căruia îi este dedicat un studiu de caz în alt subcapitol al prezentei cercetări.

4.2.7. În teatre independente, ca parte a strategiei repertoriale sau a unui program constant

Dedicată în mod special publicului adolescent, platforma Teen Spirit dezvoltată de Reaktor de Creație și Experiment Cluj Napoca este gândită ca o alternativă culturală pentru tineri. Un studiu de caz privind Teen Spirit va urma în alt subcapitol al prezentei lucrări.

4.2.8. În teatre independente, la propunerea regizorului

Și în teatrele independente se montează spectacole pe teme relevante pentru adolescenți, de obicei la propunerea regizorilor invitați sau în cadrul unor proiecte co-finanțate de AFCN care au ca prioritate dezvoltarea de audiențe noi sau adresarea către un public tânăr.

4.3. Teatru cu relevanță socială adresat tinerilor: Centrul Educațional Replika

Pe 13 februarie 2015, pe strada Lănăriei din cartierul Tineretului din București, s-a deschis *Centrul de Teatru Educațional Replika*, un spațiu independent, dedicat explorării și prezentării publice a creațiilor artistice performative, concepute de artiști-activiști într-o strânsă relație cu comunitatea⁶. Programul cultural al Replika este axat în special

6. <https://centrulreplika.com/viziune>, accesat la 21.06.2020.

în jurul dezvoltării de programe educaționale pentru publicul tânăr: proiecte teatrale cu relevanță socială, proiecții de filme cu impact educațional, artă participativă, ateliere, dezbateri, conferințe, discuții cu publicul, întâlniri cu profesori și inițiatori de proiecte culturale multidisciplinare. Programele culturale sunt dezvoltate pentru și împreună cu tinerii spectatori, având în centru nevoile și problemele acestora, inclusiv cele considerate tabu în familie sau la școală, și valorizează o artă solidară cu lumea în care trăim. Printre misiunile Replika se află crearea unei platforme de creație pedagogică și artă participativă prin care categorii de public marginalizate să se poată autoreprezenta și să-și poată crea arta care le definește nevoile și așteptările, fiind un spațiu în care creatorii și publicul se educă împreună.

„Susținem formarea publicurilor tinere, care să devină parte activă din acțiunile culturale adresate lor. Publicuri care să se regăsească în proiecte centrate pe problematici acute pentru universal preocupărilor pe care le au. Publicuri care să-și formeze reflexul de a socializa prin cultură, de a acționa prin intermediul unor inițiative artistice, de a se educa și participa la schimbări care le vizează în mod direct.”⁷

Replika a apărut după ce fondatorii săi, care au avut, încă de la începutul carierei, afinități pentru temele care vizează publicul tânăr, au identificat necesitatea de a construi proiecte în zona teatrului educațional. La începutul anilor 2000, când spectacolele pentru publicul tânăr însemnau prezentarea eternelor povești în care binele învinge răul, regizorul Radu Apostol și dramaturgul Mihaela Michailov începeau să abordeze, în creațiile lor, probleme concrete, specifice și imediate cu care tinerii din România se confruntau. În 2001, Radu Apostol regizează la Teatrul Ion Creangă spectacolul *Acasă* de Ludmila Razumovskaia, în care copii ai străzii din București jucau alături de actori profesioniști. În 2006, Mihaela Michailov, în ale cărei texte

7. <https://centrulreplika.com/misiune/>, accesat la 2.02.2020.

se regăsește încă de timpuriu preocuparea pentru universul copiilor și adolescenților, primește premiul UNITER pentru piesa *Complexul România*, o retrospectivă a comunismului și a primilor ani de tranziție din perspectiva unui copil, care observă cum relațiile de familie sunt influențate puternic de transformările politice de dinainte de 1989. Colaborarea cu Radu Apostol începe după ce, în 2006, Mihailov trimite la concursul dramAcum 3 piesa *Mi-e frică* și primește o bursă pentru a dezvolta textului alături de regizor. În 2007, cei doi inițiază o cercetare pe tema copiilor care rămân singuri acasă, având părinți plecați la muncă în străinătate. Cercetarea se va concretiza ani mai târziu, în spectacolul *Familia Offline*. Până atunci, atât Michailov, cât și Apostol sunt implicați în proiecte artistice care au în centru problemele tinerilor – Mihaela Michailov scrie texte ca *Interzis sub 18 ani*, *Copii răi* sau *Amintiri din epoca de școală*, Radu Apostol montează la Teatrul Național din Iași *With a Little Help from My Friends* de Maria Manolescu.

Pentru spectacolul *Familia Offline*, care abordează problematica efectelor migrației economice asupra societății și a cărui premieră a avut loc în 2014 la Teatrul Mic, fiind ulterior itinerat în peste 15 orașe din țară, Radu Apostol și Mihaela Michailov au lucrat timp de un an, în cadrul unor *workshop*-uri, cu copiii de la Școala nr. 55 din București. Textul a fost dezvoltat în urma unei serii de interviuri cu copii ai căror părinți au plecat la muncă în străinătate, iar în spectacol joacă nouă copii, alături de profesioniști. *Familia Offline* a fost spectacolul care a generat crearea Centrului Educațional Replika, artiștii realizând, în timp ce lucrau la spectacol, cât de mare ar fi importanța unui spațiu în care teatrul educațional să-și aprofundeze metodologia și practicile⁸. De asemenea, aceștia au identificat o necesitate reală de produse culturale care presupun colaborarea dintre

8. Pompilius Onofrei, „De multe ori fugim de ce avem mai prețios la îndemână: puterea cuvântului emancipator. Interviu cu Mihaela Michailov”, în Oltița Cântec (coord.), *Teatrul.ro – 30 de noi nume*, p. 133.

artiști profesioniști și neprofesioniști⁹, dar și de a include în repertoriul teatrelor spectacole pe teme relevante pentru publicul tânăr. În 2013, împreună cu Mihaela Rădescu, Viorel Cojanu și Gabi Albu au fondat Asociația Culturală Replika, o instituție independentă care își asumă un rol în educarea culturală a copiilor¹⁰. În 2015, spațiul de pe Strada Lânăriei, aflat într-un fost depozit al unei fabrici de conserve și ciocolată, a fost deschis printr-un grant obținut de la Fundația pentru Dezvoltarea Societății Civile (FDSC).

Centrul Replika s-a dezvoltat prin intermediul finanțărilor câștigate de la stat, din sumele de bani și obiectele donate de instituții, artiști, spectatori și sponsori, iar în primii ani de funcționare echipa a hotărât ca toate veniturile obținute din proiectele culturale desfășurate în cadrul centrului să fie reinvestite tot acolo. După cinci ani de activitate, în 2020, bilanțul Centrului Replika este unul impresionant pentru un teatru independent: peste 800 de evenimente culturale, cu participarea a peste 35.000 de spectatori; peste 25 de premiere realizate în parteneriat cu diferite entități culturale (ADO, Teatrul Mic, inCap, Arena, Vanner Collective, Art Revolution, Beznă Theatre, ANBPR, Art No More, Philmys), 5 ediții ale *Platformei de Artă Educațională* cu peste 60 de spectacole invitate din țară și din străinătate, peste 150 de artiști participanți, peste 60 de cărți și studii prezentate, peste 150 de filme de lung sau scurt-metraj vizionate¹¹. Centrul Educațional Replika a fost distins cu Premiul pentru incluziune socială și dialog intercultural, oferit de AFCN, în cadrul Galei Premiilor AFCN 2016, și Premiul Consiliului Britanic (The British Council Award) la Gala Premiilor UNITER din 2018.

9. Alina Maer, „Teatrul și replica sa educațională”, *Sucitorul de minți*, 27.03.2020, disponibil la URL: <https://www.sucitoruldeminti.ro/interviuri/teatrul-si-replika-sa-educationala/>, accesat la 19.6.2020.

10. În 2020, din echipa Centrului de Teatru Educațional Replika făceau parte Mihaela Michailov, Radu Apostol, Viorel Cojanu, Mihaela Rădescu, Gabi Albu, Elena Găgeanu și Silvana Negruțiu.

11. Liliana Matei, „Replika împlinește cinci ani de activitate”, *Ziarul Metropolis*, 13.02.2020, disponibil la <https://www.ziarulmetropolis.ro/centrul-replika-implineste-cinci-ani-de-activitate/>, accesat la 21.06.2020.

Accesul la toate spectacole Replika este gratuit, pe bază de rezervare, fondatorii săi susținând accesul gratuit la cultură, fiind de părere că artele performative trebuie să fie subvenționate de către stat și că nu trebuie să existe diferențe în ceea ce privește șansa unei persoane de a participa la manifestări culturale¹². La Replika este încurajată interacțiunea directă dintre artiști și spectatori. Astfel, echipa spectacolului întâmpină publicul la intrare înaintea reprezentațiilor, oferă broșuri și stă la dispoziția spectatorilor pentru întrebări. În timp, spațiul și-a dezvoltat un public fidel. Situată în afara centrului orașului a atras comunitatea din zonă și, astfel, publicul care înainte nu frecventa teatrele a fost obișnuit să participe la spectacole și ateliere. În centrul interesului artiștilor de la *Replika* s-au aflat mereu copiii și adolescenții:

„Vrem să creăm un teatru care să-i reprezinte și să le aparțină, să-i facă conștienți de vocea socială prin care pot schimba lumea în care trăiesc.”¹³

a. Oferta repertorială

Cele mai multe spectacole produse la Centrul de Teatru Educațional Replika sunt despre adolescenți și problemele lor, creatorii având curajul de a se apropia de teme tabu, extrem de rar abordate în teatrul din România: educația sexuală (*Totul e foarte normal*), *cyber porn* și *cyber bullying* (*Boyz and Girlz*), mame minore (*Foreplay*), moartea unui om drag (*Peștii dorm?*, *În cuvintele tale*), efectele migrației economice asupra familiilor (*RoVegan*, *Familia Offline*), violența domestică și abandonul școlar (*Familia fără zahăr*). O serie de spectacole oferă reflecții asupra sistemului de educație din România – *Copii răi* vorbește despre violența în școli, *Amintiri din epoca de școală* abordează teme precum libertatea de expresie a elevilor, teama

12. www.centrulreplika.com/viziune, accesat la 21.06.2020.

13. Mihaela Michailov, Radu Apostol (coord.), *Centrul de teatru educațional*, Asociația Culturală Replika, 2015, p. 7.

de eșec și presiunea competiției, *Limite* reflectă realitățile contemporane din școala românească, din perspectiva confruntării dintre părinți și profesori. Spectacolele se apropie de subiecte sensibile – care sunt de multe ori abordate de mass-media în mod superficial, aplicându-li-se un filtru senzaționalist – prin narațiuni emoționale care aduc poveștile mult mai aproape de realitatea lor consistentă, stârnind empatia spectatorului și deschizând dialogul.

Oferta repertorială constă în producții proprii, spectacole realizate în colaborare cu alte asociații culturale și spectacole găzduite (de obicei, spectacole ale unor alte teatre independente sau trupe de liceeni din țară, care se încadrează în tematica promovată de Centrul Replika). În general, la Replika se produc 4-5 spectacole noi pe stagiune¹⁴.

Producțiile proprii sunt create de obicei de aceeași echipă (text: Mihaela Michailov, regie: Radu Apostol, scenografie: Gabi Albu, actori: Viorel Cojanu, Mihaela Rădescu, Silvana Negruțiu). Textele sunt dezvoltate în urma unei perioade de cercetare și documentare, pe teme ce reflectă problematicile actuale ale societății, cu accent asupra adolescenților. În cazul co-producțiilor, sunt invitați artiști care vin cu propriile lor propuneri, dar care trebuie să fie legate de zona teatrului educațional. De asemenea, se oferă rezidențe pentru artiști care se finalizează cu montarea unui spectacol (regizorii invitați lucrează atât cu artiștii centrului, cât și cu alți artiști independenți).

Cele mai multe texte montate la Replika sunt din dramaturgia românească. Astfel, în stagiunea 2019-2020, din 21 de spectacole din repertoriu, doar două aveau la bază un text din dramaturgia străină. *Peștii dorm?* de Jens Raschke, în regia Sânzianei Stoican, este o monodramă care prezintă încercările unei fete de 10 ani de a înțelege și a accepta moartea fratelui mai mic. Textul, tradus în limba română de Ciprian Marinescu, a fost prezentat inițial ca spectacol-lectură în cadrul programului *Realități extraordinare*.

14. Între 2015 și 2020 au avut loc 25 de premiere.

Teatru nou pentru copii și adolescenți. În *Monster* de Duncan MacMillan, în regia lui Nicolae Constantin Tănase, o co-producție cu Asociația Vanner Collective, este vorba despre un profesor tânăr care primește misiunea de a salva un elev extrem de violent de la exmatricularea iminentă.

În ceea ce privește textele românești, nu se apelează niciodată la piese de teatru preexistente, 100% dintre textele montate la Replika fiind scrise special pentru un spectacol anume, în urma unei documentări, și dezvoltate la scenă, de multe ori prin metoda *work-in-progress*, împreună cu echipa artistică sau cu publicul adolescent. Dintre cele 19 texte românești aflate în repertoriul Centrului Replika, nouă sunt scrise de Mihaela Michailov (dintre care trei în colaborare cu Radu Apostol, respectiv Ioana Petre), două de Peca Ștefan, două de Sânziana Koenig (dintre care unul în colaborare cu Nico Vaccari), unul de Ozana Nicolau, unul de Catinca Drăgănescu, unul de Alexandru Gorghe (rezultat în urma unei rezidențe artistice pentru liceeni pasionați de teatru), iar trei dintre spectacole își asumă o auctorialitate colectivă. 18 dintre textele de spectacol sunt piese de teatru originale, iar unul este o dramatizare a unui roman contemporan, *Interior zero*, realizat de o echipă formată din Gabi Albu, Alex Bălă, Lavinia Braniște, Paul Dunca, Nicoleta Lefter, Mihaela Michailov și Katia Pascariu. Spectacolul se bazează pe romanul cu același nume de Lavinia Braniște, remarcabil pentru modul onest în care schițează portretul unei generații dezorientate, a cărei viață se învârtă în jurul a trei puncte cardinale: apartamentul cu chirie – biroul unei corporații – clubul Control.

În cazul tuturor co-producțiilor cu alte asociații culturale, textul este scris de regizorul spectacolului – *Boyz and Girlz* de Sânziana Koenig, *Vinovat(ă)* de Sânziana Koenig și Nico Vaccari, *Mi-e rușine* de Alexandru Gorghe, *Rovegan* de Catinca Drăgănescu, *Foreplay* de Ozana Nicolau. Spectacolele Centrului Replika nu se adresează doar publicului tânăr, ci și adulților (în cazul spectacolului *Totul e foarte normal*, publicul țintă este foarte exact definit, fiind constituit de adolescenți și de părinții acestora).

Centrul Cultural Replika este un spațiu cultural unde artiștii și publicul formează o comunitate, iar majoritatea producțiilor mizează pe dizolvarea granițelor între sală și scenă, publicul devenind co-creator al actului artistic – fie prin spectacole participative, în care publicul este invitat să interacționeze cu actorii, fie prin participarea adolescenților la dezvoltarea textului sau prin includerea acestora în distribuția spectacolului.

b. Spectacole participative

Spectacolul participativ pentru părinți și adolescenți *Totul e foarte normal* de Alexa Băcanu, regizat de Leta Popescu în cadrul unei rezidențe la Replika, este construit pe de-o parte prin interacțiunea directă a actorilor cu publicul, respectiv prin interacțiunea spectatorilor-părinți cu spectatorii-adolescenți, scopul fiind acela de a stimula dialogul între cele două tabere – părinți și copii – și de a preveni, pe cât posibil, sentimentele de vinovăție care însoțesc de multe ori descoperirea identității sexuale. Pentru documentare, Alexa Băcanu a luat interviuri mai multor persoane din generații diferite, depistând mai multe surse din care lumea a aflat despre sex. În a doua etapă a documentării, echipa de creație a lucrat alături de psiholoaga Carmen Anghelescu și s-a informat despre situația orelor de educație sexuală din România. Toate informațiile dobândite pe parcursul documentării au fost utilizate în construcția textului-suport pentru spectacol.

Pe principiul jocului de stradă *Țară, țară, vrem ostași*, spectatorii sunt împărțiți în două tabere concurente, separate de o perdea. Perdeaua are rolul de a izola cele două grupuri, de a produce suspans și de a dezvălui adevărul în momentele cheie. Recuzita pe care fiecare spectator o primește la intrarea în sala de spectacol (o mapă transparentă care conține o mică tablă, burete, cretă, pix și o bucată de hârtie, plus un clopoțel în mapele copiilor) reprezintă obiectele prin care publicul poate interacționa cu actorii. Pe parcursul spectacolului, actorii îndeamnă publicul să răspundă

la diverse întrebări – de exemplu, spectatorii din ambele tabere sunt rugați să scrie pe tăbliță cât de mult comunică în familia lor, pe o scară de la 1 la 5. Apoi se trage perdeaua, iar publicul confruntă notele. Copiii sunt îndemnați să sune din clopoțel mai tare sau mai încet dacă se regăsesc în anumite afirmații (de exemplu: „Mi-e teamă că nimeni nu mă place cu adevărat”, „Mi-e rușine că am coșuri pe față”, „Aștept cu nerăbdare ziua în care voi putea să fac tot ce vreau”). Adulții vor asculta sunetul clopoțelilor, care va însoți întreg spectacolul. Pe parcursul altei scene, adulții și copiii sunt rugați să scrie pe un bilețel răspunsurile la anumite întrebări (de ex. „Când ai aflat prima dată despre sex?”). Apoi, biletele se pun în boluri și se duc în fața celeilalte părți din public. În final, publicul începe să citească biletele din boluri. Părinții află astfel răspunsurile copiilor, iar copiii, pe cele ale părinților.

Și *Foreplay* de Ozana Nicolau se bazează pe interacțiunea cu spectatorii. Luând forma unui documentar-colaaj, spectacolul implică în mod direct publicul în dilemele și situațiile-limită întâlnite de mamele minore. Spectatorii sunt invitați să facă niște exerciții de imaginație, participând la un joc în care sunt împărțite teste de sarcină – cartonașe marcate cu o linie și respectiv două linii. Fiecare spectator ia câte un test, după care cei care au primit un test pozitiv – cu două liniuțe – se ridică în picioare, fiind rugați să răspundă la întrebări precum „Cum ar fi dacă acest test de sarcină ar fi al dumneavoastră? Sau al ficei dumneavoastră adolescente?”.

Un alt spectacol de teatru participativ este *Față de drepturi* (text Mihaela Michailov, regie Radu Apostol), care reflectează la semnificația drepturilor copiilor în societatea în care trăim, explorând schimbările pe care le-ar aduce aceste drepturi dacă adulții le-ar cunoaște în profunzime și le-ar respecta, dacă fiecare copil ar avea acces la ele și ar putea contribui creativ la punerea lor în practică. În timpul spectacolului, actorii se amestecă cu publicul – spectatorii sunt provocați să participe și să joace diverse personaje, iar o parte dintre actori stau în public. Astfel, spectacolul devine o dezbatere asupra rolului copilului în societatea contemporană.

c. Spectacole realizate împreună cu copii și adolescenți

În scrierea textului pentru spectacolul *Față de drepturi*, dramaturgul Mihaela Michailov a implicat și adolescenți. Aceștia au conceput în cadrul unui *workshop* o structură de text pe mai multe niveluri de realitate și ficționalizare a unei realități, imaginându-și diferite forme de reprezentare a drepturilor. Astfel, prima scenă are loc în anul 2332 și este concepută sub forma unei reuniuni G3 în care fiecare instituție este reprezentată de câte un copil și câte un adult, a doua scenă se petrece într-un subsol de bloc și a treia scenă în platoul unei emisiuni TV. În cadrul *workshop*-ului, copiii au răspuns la diferite întrebări, de exemplu: „Cu cine ai vorbi dacă ți s-ar încălca drepturile acasă, la școală sau altundeva?”, „Care sunt lucrurile pe care le-ai schimba, dacă ai putea?”, „E nevoie să existe pedepse pentru copii?”. Adolescenții nu numai că s-au implicat în scrierea textului *Față de drepturi*, ei au devenit și actori, spectacolul fiind realizat cu nouă elevi de liceu, care joacă alături de doi actori profesioniști.

Cel mai vechi spectacol aflat în repertoriul Replika, *Copiii răi* de Mihaela Michailov, în regia lui Alex Mihăescu (care a avut premiera în 2011 la Teatrul Luni de la Green Hours și s-a jucat de atunci în mai multe teatre independente și de stat din România, fiind și itinerat în școli), tematizează violența în școală și a pornit de la un caz real: o fetiță din Caracal, legată la mâini în timpul orei de informatică de către profesoara ei și agresată ulterior de către colegii ei. Procesul de documentare pentru elaborarea textului a presupus, într-o anumită etapă, și realizarea unor ateliere cu elevii, centrate pe situațiile în care aceștia au fost martorii unor izbucniri de agresivitate.

Maskar (între) de Mihaela Michailov, în regia lui Radu Apostol, are la bază o documentare realizată în orașele Alexandria și Turnu Măgurele, care a constatat într-o serie de interviuri cu persoane din comunități rome și ateliere cu grupuri de copii și adolescenți.

Familia Offline de Mihaela Michailov, regizat de Radu Apostol, tematizează una dintre cele mai dezbătute teme ale anilor 2010: copii rămași în țară după ce părinții lor au plecat la muncă în străinătate. Pentru a dezvolta povestea maturizării copiilor în absența părinților, creatorii spectacolului au organizat, timp de un an, o serie de *workshop*-uri într-o școală bucureșteană. În spectacol, nouă copii joacă alături de doi actori profesioniști.

d. Platforma de Artă Educațională

Platforma de Artă Educațională este un program desfășurat anual, pe parcursul mai multor luni, care abordează probleme sociale și educaționale intens dezbătute, într-un format cultural care propune conectarea teatrului cu literatura și cinematografia¹⁵. În fiecare zi de luni, la Centrul Replika sunt prezentate spectacole de teatru și cărți, urmând ca în zilele de marți să fie vizionate scurtmetraje sau lungmetraje legate tematic de abordările propuse în ziua precedentă. Spectacolele de teatru, cărțile și filmele explorează teme și subiecte educaționale de interes, precum educația sexuală, raporturile de putere din școli și licee, situația părinților care au copii cu tulburări din spectrul autist, *cyberbullying*-ul, migrația economică, disfuncționalitățile din educație. În cadrul Platformei de Artă Educațională sunt invitate spectacolele altor companii independente din țară și străinătate, dar și spectacole realizate de trupe de elevi.

e. Oferta extra-repertorială

La Replika, publicul tânăr este atras nu numai prin strategia repertorială, ci și prin ofertele care vin să însoțească spectacolele. Atelierele, conferințele, dezbaterile post-spectacol creează legături între artiști și public, determinând

15. Cosmin Năsui, „Platforma de artă educațională – Povești la Replika”, *Modernism*, 03.03.2020, disponibil la URL: <https://www.modernism.ro/2020/03/03/platforma-de-arta-educationala-2020-povesti-la-replika/>, accesat la 22.06.2020.

implicarea publicului în actul cultural. Oferta extra-reperitorială cuprinde atât proiecte desfășurate la sediu, cât și acțiuni în școli.

f. Proiecte desfășurate la sediu

Discuții după reprezentații: Artiștii Centrului Educațional Replika au realizat importanța teatrului ca partener de dialog pentru tinerii spectatori. La discuțiile post-spectacol sunt invitați, de multe ori, experți (psihologi, sociologi, jurnaliști), care oferă informații suplimentare despre tematica tratată pe scenă.

Spectacolul *Monster* este urmat de sesiuni de informare despre fenomenul de *bullying* și importanța recunoașterii empatiei ca modalitate de a combate acest fenomen. Dialogul cu publicul pe tema *bullying*-ului are loc în parteneriat cu Asociația Telefonul Copilului și Atlas Help, o platformă de terapie *online*. Atât spectacolul, cât și discuția post-spectacol fac parte dintr-o campanie de informare și conștientizare asupra fenomenului de *bullying* și a importanței adoptării de către factorii de decizie a unor politici publice de combatere a *bullying*-ului în școli.

După spectacolul *Limite*, care sondează carențele sistemului educațional actual, au loc discuții pornind de la articolul publicat de Maria Cernat în revista *CriticAtac*, „Hedonismul în educație”.

Este important ca teatrul să fie un spațiu prietenos, în care spectatorul tânăr este ascultat și luat în serios și încurajat să vorbească deschis. Mihaela Michailov relatează experiența acumulată în urma discuțiilor cu publicul de după spectacolul *Copii răi*, care problematizează violența în școli:

„La discuțiile după reprezentații, copiii și adolescenții prezenți negau, într-o primă fază, existența cazurilor de violență la ei în școală. Pe măsură ce discuția evolua, începeau să împărtășească momente în care au fost implicați direct sau doar au observat situații de violență. [...] Au fost zeci de răspunsuri emoționante

ale copiilor și adolescenților care ne-au vorbit despre experiențele lor, despre fricile și neputințele lor.”¹⁶

Publicarea textelor de spectacol și a metodelor de lucru: Pentru fiecare proiect desfășurat la Centrul de Teatru Educațional Replika se realizează o publicație care însoțește spectacolul. În broșură este publicat textul spectacolului, dar și metodele de lucru cu elevii în cadrul *workshop*-urilor, răspunsurile oferite de public în timpul spectacolelor participative, testimoniale ale adolescenților implicați în procesul de lucru la spectacol, articole scrise de către psihologi, exerciții de scriere creativă etc. Astfel, după ce participă la spectacol, tinerii spectatori au ocazia să aprofundeze temele dezbătute în timpul spectacolului și să recitească textul. Potrivit fondatorilor Replika, publicarea broșurilor de spectacol a venit din dorința de a rămâne ceva tangibil¹⁷, artiștii Centrului având în plan să construiască în timp o bibliotecă a tuturor spectacolelor de la Replika. Volumele se găsesc la sediul centrului și se pot obține gratuit (este recomandată o donație).

Spectacole-lectură: În fiecare an, în cadrul proiectului *Realități extraordinare. Teatru nou pentru copii și adolescenți* sunt prezentate trei sau patru spectacole-lectură cu piese noi din dramaturgia germană și mexicană centrată pe problemele specifice copiilor și adolescenților. Unele dintre textele prezentate în cadrul acestui program au fost, ulterior, montate la Replika sau la alte teatre (*Hikikomori* de Holger Schober a făcut obiectul unei instalații audio-video realizate de Vlaicu Golcea, *Peștii dorm?* de Jens Raschke face parte în prezent din repertoriul Replika, iar *Trucul lui Patrick* s-a montat la Teatrul de Comedie. De asemenea, se organizează spectacole-lectură cu textele rezultate în urma programelor de rezidențe artistice.

16. Mihaela Michailov, „Cum rupem cercul?”, în *Copii răi. Artă pentru drepturile omului*, București 2017, p. 11.

17. Oana Stoica, „Replika fără zahăr. Cum devine educația cool”, *Scenag*, 13.02.2019, disponibil la URL: <https://www.scenag.ro/article/replika-fara-zahar-cum-devine-educatia-cool>, accesat la 22.06.2020.

Rezidențe artistice: De rezidențe la Replika beneficiază nu numai creatorii de teatru, ci și adolescenții care își doresc o carieră în domeniu. În cadrul programului *Vacanță de vară la Replika*, desfășurat la Centrul de Teatru Educațional Replika, au loc *workshop*-uri de scriere dramatică, video-design, scenografie, regie și muzică de teatru adresate adolescenților între 15 și 18 ani. Atelierele sunt coordonate de echipa Replika și de artiști invitați. În fiecare an, sunt căutați tineri care să-și dorească să lucreze într-o echipă artistică, sunt sensibili la temele și subiectele realității contemporane și vor să se exprime printr-un spectacol de teatru. Pentru a aplica la rezidență, tinerii sunt invitați să trimită o scrisoare de intenție și o mostră de lucru (text de teatru, materiale video, schițe, compoziții proprii). De asemenea, există un concurs de proiecte adresat trupelor de teatru formate din adolescenți. Trupele câștigătoare intră într-un proces de lucru alături de artiștii Centrului Replika, pentru a-și definitiva propunerile de texte și spectacole.

g. Proiecte desfășurate în școli

Itinerarea spectacolelor în școli: O parte dintre spectacolele Centrului Educațional Replika sunt jucate în săli de clasă, Replika având parteneriate cu peste 30 de instituții de învățământ. În cinci ani de activitate, au avut loc peste 150 de reprezentații cu spectacolele Centrului în peste 30 de școli și peste 30 de reprezentații în biblioteci publice din București și din țară. Despre spectacolul *Copii răi*, itinerat în școli, actrița Katia Pascariu spune:

„E un produs artistic devenit bun comunitar, devenit instrument educațional, devenit loc comun pentru tarele sistemului de învățământ local, devenit început de conversație. Intri în clasă, spui o poveste și apoi începe nebunia – copiii întreabă, copiii se exprimă, profesorii îi provoacă, profesorii și copiii discută, și împreună ne întrebăm cum putem face ca spațiul pe care îl ocupăm zilnic împreună să nu fie un teren

minat al conflictelor și al urii, ci un spațiu al dialogului și înțelegerii.”¹⁸

Intervenții culturale în școli: În cadrul proiectului de intervenție culturală *Joacă ce vezi!*, dezvoltat de artiștii Centrului de Teatru Educațional Replika, s-a lucrat alături de elevi, în cadrul unor ateliere, la reamenajarea și activarea performativă a spațiului școlii. Atelierele au fost axate pe mai multe direcții de intervenție participativă: detectarea unor spații cu poveștile lor caracteristice, transformarea unor locuri din școală în centre de interes vizibile și atractive, reimaginarea școlii ca mediu prietenos și incitant, conceperea unor mesaje care să-i reprezinte pe tineri, realizarea unor jocuri teatrale care valorizează spontaneitatea, reactivitatea, lucrul în echipă. Miza principală a proiectului a fost investirea spațiului școlii cu semnificații și imagini de care tinerii să se simtă legați și cu care să poată rezona. Până în 2020, *Joacă ce vezi* a fost organizat în opt școli gimnaziale din București.

Spectacolul *Bunica e o forță!* (text: Mihaela Michailov, regie: Ioana Petre), care propune o incursiune în istoriile personale ale unor bunici, este însoțit de intervenția culturală în școală *Școala bunicilor versus Școala noastră*, prin care elevii descoperă perspectiva bunicilor asupra ideii de școală și invers. Astfel, se încurajează colectarea de povești și întâmplări cu tema „școala din vremea bunicilor”, prin relaționarea directă dintre artiști și elevi în realizarea unor acțiuni performative.

Teatrul din carte: Proiectul presupune dramatizarea unor romane contemporane pentru adolescenți și organizarea de spectacole-lectură în școli în baza acestor dramatizări. De obicei, în spectacolele-lectură joacă chiar elevi. Spectacolele-lectură sunt însoțite de discuții care stimulează participarea tinerilor la dialog și de întâlniri cu autorii care le vorbesc elevilor despre felul în care scriu, despre abordările pe care le propun, încurajându-i să-și scrie propriile povești și să-și

18. Katia Pascariu, „Poveste de trezit pe toată lumea”, în *Copii răi. Arta pentru drepturile omului*, București, 2017, p. 16.

creeze universurile literare care îi reprezintă. În cadrul proiectului au fost citite fragmente din cărțile unor autoare și autori – Lavinia Braniște, Eleanor Estes, Ioana Nicolaie, R.J. Palacio, Ana Rotea, E.B.White –, care explorează teme precum marginalizarea, discriminarea, solidaritatea, prietenia, capacitatea imaginației de a crea teritorii protectoare, fantezia, maturizarea.

Ateliere pentru profesori: Atelierele de pedagogie artistică dedicate învățătoarelor și profesorilor pornesc de la analiza unui roman pentru adolescenți (de exemplu, *O sută de rochii* de Eleanor Estes) și explorează felul în care o operă literară poate deveni material didactic, bază de cercetare și reflecție asupra unor conflicte din clasă privind bullying-ul, marginalizarea și empatia.

Organizarea de ateliere de creative writing: În anul 2020, Replika va continua derularea programelor culturale și educaționale: ateliere creative în cinci școli gimnaziale din București, printre care și proiectele *Joacă ce vezi* și *Teatrul din carte*, o serie de reprezentații cu spectacolele Centrului și proiecții de filme de scurt-metraj în patru licee din București, organizarea unui concurs de proiecte adresat trupelor de teatru formate din adolescenți, organizarea unor rezidențe de creație adresate unor artiști români și internaționali.

Teatrul din manual – lecturi performative: În cadrul proiectului de intervenție culturală *Teatrul din manual – lecturi performative*, se organizează spectacole-lectură în licee, care au rolul de a familiariza elevii cu textele pentru Bacalaureat (*Moromeții* de Marin Preda, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* de Camil Petrescu, *Enigma Otiliei* de George Călinescu). Fiecare spectacol-lectură este urmat de o sesiune de întrebări și răspunsuri, inspirate preponderent de subiectele din ultimii ani de la proba scrisă și proba orală a examenului de limbă și literatură română din cadrul Bacalaureatului.

În prezent, Centrul Educațional Replika desfășoară proiecte culturale împreună cu teatre și universități de stat – Teatrul Mic, Teatrul Excelsior, Teatrul Gong, Teatrul Prichindel, Teatrul Maria Filotti, Teatrul Național din Iași, Universitatea de Arte din Târgu Mureș –, prin intermediul acestor parteneriate reușind să-și prezinte spectacolele în țară unui public cât mai larg.

Mai important decât premiile și recunoașterile de care proiectele Replika s-au bucurat din partea breslei teatrale este *feedback*-ul spectatorilor după reprezentații. Regizoarea Leta Popescu vorbește despre impactul pe care l-a avut spectacolul de teatru participativ *Totul e foarte normal* asupra publicului format din adolescenți și părinții lor:

„Cred că în mintea mea sunt mai multe reprezentații adunate într-o singură imagine: părinți și copii care descoperă elefantul din camera și pleacă cu el acasă. Văd elefantul de mână cu copilul prin Parcul Tineretului, în mașină sau în metrou, și la un moment dat elefantul spune: «mai stau mult aici?». Așa încât, în momentul în care părinții au început să ne scrie cum s-a îmbunătățit comunicarea cu propriii copii după acest spectacol, m-am simțit ușurată.”¹⁹

4.4. Publicul co-creator: Teatrul Tineretului din Piatra Neamț

Înființat în 1959, Teatrul Tineretului din Piatra Neamț a fost primul teatru din țară care a dovedit o preocupare constantă pentru tineri artiști, funcționând încă de la începuturile sale ca platformă de promovare și laborator de creație a actorilor, regizorilor, scenografilor și muzicienilor aflați la început de carieră²⁰.

19. Leta Popescu, „Elefantul, copilul și părinții”, în *Totul e foarte normal*, Centrul Replika, 2019, p. 7.

20. <https://www.teatrultineretului.ro>, accesat la 26.06.2020.

Teatrul Tineretului se numea, la înființarea sa în 1959, Teatrul de Stat Piatra Neamț. Numele de Teatrul Tineretului datează din 1967, când instituția a participat la Festivalul de Teatru pentru copii și tineret de la Nürnberg și la Săptămâna Internațională a Teatrelor pentru Copii și Tineret de la München cu spectacolul pentru copii *Afară-i vopsit gardul, înăuntru-i leopardul* de Alecu Popovici, în regia lui Ion Cojar. Unul din teatrele unde s-a jucat spectacolul se numea Theater der Jugend (Teatrul Tineretului). Cu ocazia turneului și inspirat de teatrul-gazdă din Germania, directorul de atunci, Ioan Coman, a solicitat schimbarea titulaturii instituției din Teatrul de Stat Piatra Neamț în Teatrul Tineretului²¹. Titulatura Teatrul Tineretului avea legătură mai mult cu misiunea teatrului, asumată încă din primii ani de funcționare, de a sprijini tinerii artiști aflați la început de drum, decât cu faptul că spectacolele sale se adresau unui public tânăr. De altfel, în repertoriul teatrului, din 1959 până în 2017, nu se găsesc foarte multe spectacole pentru publicul tânăr. În 1968, Teatrul Tineretului devine primul teatru din România care organizează un festival de profil²², Festivalul Spectacolelor de Teatru pentru Copii și Tineret (mai târziu, festivalul s-a transformat în *Pledez pentru tineri*, concentrându-se în mod deosebit pe promovarea creatorilor tineri, și nu pe publicul tânăr), iar în anii '90 primul teatru în care a fost înființat un departament educațional.

Cunoscut în perioada de dinainte de 1989 în lumea teatrală românească drept „Fenomenul de la Piatra Neamț”²³ datorită carierelor de excepție pe care le-au avut artiștii care au debutat aici, teatrul a creat și consolidat în timp un brand puternic. În contextul în care, după anul 2005, mai

21. *Ibidem*.

22. *Ibidem*.

23. Medana Weident, „Teatrul nu poate salva lumea, dar poate provoca gândire. Interviu cu Gianina Cărbunariu”, Deutsche Welle, 30.09.2018, disponibil la URL: <https://www.dw.com/ro/gianina-cărbunariu-teatrul-nu-poate-salva-lumea-dar-poate-provoca-gândire/a-45691408>, accesat la 26.06.2020.

multe teatre din țară au început să dezvolte programe pentru publicul tânăr, pentru stimularea creației contemporane și a tinerilor regizori și actori, TT avea nevoie să-și găsească o direcție artistică puternică, care să-l individualizeze.

Începând cu anul 2017, odată cu mandatul de director al regizorului și dramaturgului Gianina Cărbunariu, strategia instituției a început să se îndrepte puternic înspre spargerea barierelor dintre teatru și comunitate. Una dintre direcțiile repertoriale cele mai clare ale teatrului a devenit orientarea spre publicul tânăr, expunând acest public unor spectacole pe text contemporan ce abordează teme relevante și de interes pentru adolescenți. Conform unui sondaj realizat de către teatru în 2018²⁴, 42% dintre spectatorii Teatrului Tineretului au până în 25 de ani. Din 28 de spectacole care se aflau în repertoriul TT în stagiunea 2019-2020, 10 erau pentru publicul tânăr, cinci dintre acestea fiind destinate special unui public adolescent. Ponderea dintre spectacolele adresate în special publicului tânăr și spectacolele pentru un public adult este mult mai mare decât la alte teatre de stat. În ceea ce privește strategiile extra-repertoriale, se urmărește constant deschiderea către dialog și oferirea unui spațiu sigur și prietenos, în care spectatorii tineri sunt invitați la implicare și participare, de la actul de reflecție asupra produselor teatrale până la co-creație. Viziunea managerială a publicului participant la actul artistic țintește spre un teatru al colaborării creative – *Teatrul Tineretului – Co-Laborator de creație* fiind titlul proiectului de management pentru perioada 2017-2021 –, iar coordonatele esențiale sunt colaborare, comunitate, contemporan, co-producție²⁵.

„Spectatorul este, astfel, activat, ascultat și provocat să răspundă, să decidă, să se implice în viața teatrului. A fi aproape de oameni, a afla ce îi frământă, a le

24. Conform datelor oferite de chestionarele completate de spectatorii care vin la reprezentații. În 2018, au fost completate 2510 de chestionare.

25. „Raport de activitate al managerului 2017-2018, Teatrul Tineretului din Piatra Neamț”, 2018, disponibil la URL: <https://cjneamt.ro/wp-content/uploads/2019/03/Raport-activitate-Teatrul-Tineretului-Piatra-Neamt.pdf>.

propune lucruri noi, prin care să-și dezvolte perspectiva asupra lumii, toate acestea sunt parte dintr-un demers de (re)construcție a unei comunități în care teatrul să fie în centru, nu ca lider de opinie, ci ca turnantă, ca spațiu deschis și provocator.”²⁶

Plecând de la premisa că teatrul este o artă a prezentului, iar publicul contemporan – în mod special cel tânăr – nu mai este atras de receptarea pasivă, ci dorește să intre în dialog cu creatorii și să fie parte din procesul artistic, TT a dezvoltat o strategie extra-repertorială puternică, desfășurând, sub îndemnul *Vrei să fugi de acasă? Vino la teatru!*, o serie de programe, activități și ateliere care atrag tinerii: parteneriate cu școli și licee, ateliere de dezvoltare de public, ateliere de însușire a unor instrumente critice, tururi ghidate, discuții cu actorii, dezbateri post-spectacol, transmițându-le astfel tinerilor un mesaj: „teatrul acesta este viu și vrea să te cunoască”²⁷. Liceenii din Piatra Neamț au ocazia de a face voluntariat, sunt implicați în procesul de lucru la spectacole și în juriul concursului de dramaturgie organizat în fiecare an. La festivalul de teatru a fost adăugată o secțiune cu spectacole pentru adolescenți și un juriu de liceeni care oferă un premiu de popularitate. Teatrul devine un co-laborator de creație în care aportul adolescenților este foarte important. Prin proiectele *MIC-RO Laborator de creație teatrală* și *#SAFESPOT* s-a realizat o dublă investiție: pe de-o parte, în publicul tânăr, pe de alta, în tânărul creator de teatru. Astfel, tinerii regizori și scenografi sunt invitați să monteze spectacole, iar tinerii dramaturgi sunt impulsionați să scrie texte care se adresează publicului tânăr. De altfel, TT este un important promotor al dramaturgiei românești – în stagiunea 2019-2020, 13 dintre cele 28 de spectacole din repertoriu sunt titluri din dramaturgia autohtonă.

26. Oana Stoica, „Câteva zile miraculoase la Piatra Neamț”, *Scena9*, 03.10.2019, disponibil la URL: <https://www.scena9.ro/article/cateva-zile-miraculoase-in-piatra-neamt->, accesat la 26.06.2020.

27. Irina Tacu, „Teatrul Tineretului. Gianina Cărbunariu vrea un teatru de stat al prezentului și al viitorului. Poate construi asta în Piatra Neamț?”, *Decât o revistă*, nr. 30, ianuarie 2018, p. 121.

a. Oferta repertorială pentru publicul tânăr

Oferta repertorială pentru adolescenți cuprinde, în stagiunea 2019-2020, pe lângă trei spectacole muzicale cu o adresabilitate largă (spectacole pentru întreaga familie), realizate de Ada Milea – adaptări contemporane după *Alice în țara minunilor* de Lewis Carroll, *Visătorul* de Ian McEwan și *Amintiri din copilărie* de Ion Creangă –, un spectacol care are la bază un text din dramaturgia străină (*Mamă, mi-am pierdut mâna* de Maria Kontorovich, regia Alexandru Măzgăreanu), un spectacol după un text românesc comisionat (*Feminin* de Elise Wilk, regia Eugen Jebeleanu) și trei spectacole după texte declarate câștigătoare ale concursului de dramaturgie *Corneliu Dan Borcia*, realizate în cadrul programelor *MIC-RO Laborator de creație teatrală* și *#SAFESPOTT (School feat. Cool* de George Cocos, regia Elena Morar, *SuperOK!* de Mircea Moroianu, regia Daniel Chirilă, și *Ghid de supraviețuire* de Alexandra Bandac, regia Cristi Avram).

În *Mamă, mi-am pierdut mâna*, o adolescentă încearcă să facă față presiunilor impuse de familie și societate, evadând într-o lume imaginară, iar în final ajunge să se auto-mutileze, punându-și mâna pe calea ferată, doar în speranța că, devenind o persoană cu handicap, va fi specială și apreciată de mama ei. *Feminin*, unul dintre puținele cazuri în care un dramaturg a fost comisionat de către un teatru de stat (și nu de către un regizor invitat să monteze într-un teatru de stat) să scrie un text special pentru trupa teatrului – în acest caz pentru 12 dintre actrițele angajate la TT – pornește de la un caz de *revenge porn* într-un liceu, când fotografiile nud ale unei adolescente ajung, fără voia ei, pe internet, dezvoltând, într-un al doilea plan, poveștile tuturor femeilor din viața acestei adolescente. *School feat. Cool* vorbește despre relația școală-elev prin poveștile a trei tineri foarte diferiți care copilăresc în haoticii ani '90. *SuperOK!* este un spectacol despre viața trăită *online*, despre scufundarea în tehnologie, într-un viitor în care oamenii comunică virtual. *Ghid de supraviețuire*, centrat pe ideea că experiențele din perioada

liceului sunt formatoare pentru adulții de mai târziu, urmărește traseul prin viață a cinci tineri care se reîntâlnesc la 20 de ani de la absolvire. Spectacolele deschid teme importante de dialog, relevante pentru adolescentul de astăzi: conflictul intergenerațional, criza comunicării, maturizarea în absența părinților, *bullying*-ul în școli, influența și presiunea grupului de prieteni, pericolul consumului de droguri, refugiul în lumi imaginare, presiunile impuse de familie și societate, sistemul educațional deficitar, discriminarea pe criterii de gen, singurătatea în era rețelelor sociale, tehnologizarea excesivă, căutarea identității sexuale. Ceea ce se dezbate performativ pe scenă continuă în discuții post-spectacol.

b. Proiecte dedicate spectatorilor și creatorilor tineri

b1. MIC-RO Laborator de creație teatrală

Desfășurat în 2018, proiectul a urmărit promovarea dramaturgiei românești și a spectacolului pe text contemporan în rândul publicului tânăr, stimularea tinerilor dramaturgi de a scrie texte pentru publicul tânăr, încurajarea tinerilor regizori și scenografi de a realiza spectacole pentru publicul tânăr, precum și implicarea activă a adolescenților în crearea unui spectacol de teatru, de la stadiul de idee până la premieră. Proiectul a constat în patru etape, prezentate în continuare.

b.1.1. Concursul de dramaturgie Corneliu Dan Borgia

În 2018, Teatrul Tineretului a lansat un concurs adresat tinerilor dramaturgi de până în 35 de ani, care au fost încurajați să se înscrie cu piese încă nemontate pentru trei categorii de vârstă: 7-10, 11-14, 15-18 ani.

b.1.2. Selecția echipelor de liceeni

În paralel, s-a lansat concursul de selecție a echipelor de liceeni ce vor face asistență voluntară artiștilor invitați în

proiect (dramaturg, regizor, scenograf), precum și a liceenilor interesați să facă asistență tehnică (lumini, sunet, regie tehnică), asistență de promovare și asistență de producție.

b.1.3. Selecția tinerilor regizori

După stabilirea celor trei texte câștigătoare, s-a deschis concursul de proiecte destinat tinerilor regizori români sub 35 de ani, pe baza proiectelor de regie care vizează cele trei texte. A fost selectat câte un regizor care să monteze viitoarele trei spectacole.

b.1.4. Laboratorul de creație.

Producția spectacolelor

Fiecare dintre cele trei echipe regizor-dramaturg create în urma concursurilor au organizat, împreună cu elevii-asistenți, înainte de perioada de producție destinată fiecărui spectacol, *casting*-uri cu actorii TT în vederea formării distribuțiilor.

Cu două săptămâni înainte de fiecare perioadă de repetiție au avut loc o serie de ateliere de dezvoltare a textului dramatic la care au participat liceenii-asistenți, dramaturgul fiecărui text, regizorul responsabil de montarea fiecărui text în parte și actorii din distribuțiile celor trei spectacole. Perioadele de repetiții au debutat cu spectacole-lectură pentru fiecare text în parte, la care au asistat liceenii instituțiilor educaționale partenere. Spectacolele-lectură au fost urmate de discuții cu publicul. Liceenii-asistenți au însoțit echipele de creație pe parcursul repetițiilor, în toate etapele realizării spectacolului, până la premieră. În cadrul proiectului, au fost produse trei spectacole de teatru, dintre care două adresate adolescenților: *School feat. Cool* de George Cocos, regia Elena Morar, și *Super OK* de Mircea Moroianu, regia Daniel Chirilă. Textele de spectacol au fost publicate într-un volum electronic la editura LiterNet. Proiectul a urmărit, pe lângă familiarizarea liceenilor cu modul de lucru la un spectacol

de teatru, ca aceștia să se simtă valorificați și importanți, opiniile și sugestiile lor fiind permanent luate în considerare. În plus, liceenii asistenți au funcționat ca agenți activi de promovare a spectacolelor în rândul colegilor, contribuind astfel la dezvoltarea publicului.

b.2. #SAFESPOTT

#*SAFESPOTT*, organizat în 2019 și 2020, reprezintă continuarea proiectului *MIC-RO Laborator de creație teatrală*, cu diferența că la concursul de dramaturgie există o temă impusă – diversitatea și toleranța –, în juriul de selecție al celor trei texte sunt invitați și doi liceeni, spectacolele rezultate din proiect sunt reprezentate și sub forma unei stagiuni mobile în localitățile Roman și Târgu Neamț (spectacolele fiind urmate de discuții cu publicul moderate de către psihologi, sociologi și pedagogi), iar liceenii instituțiilor educaționale partenere realizează, pentru fiecare producție, câte o instalație artistică pentru a promova spectacolul. O altă componentă nouă a proiectului #*SAFESPOTT* este #*CRITICSPOTT*, un atelier care are loc în același timp cu repetițiile la spectacole, în care adolescenții participanți își însușesc noțiuni de critică de teatru de la jurnaliști culturali și critici. Atelierul se finalizează cu publicarea unei serii de materiale jurnalistice despre cele trei spectacole ale proiectului.

Prin #*SAFESPOTT* se urmărește crearea unei platforme de dezbatere în rândul publicului tânăr și oferirea unui loc *safe* de discuție în afara cadrului educațional instituționalizat.

În urma proiectului #*SAFESPOTT* au fost produse, pentru categoria de vârstă 15-18 ani, spectacolele *Ghid de supraviețuire* de Alexandra Bandac, în regia lui Cristi Avram și 99% *decizia corectă* de Andreea Tănase, în regia Elenei Morar²⁸.

28. La data scrierii prezentei lucrări, repetițiile la spectacolul 99.9% *decizia corectă*, pe tema maternității în adolescență, urmau să demareze.

c. Oferta extrarepertorială pentru adolescenți

c.1. *Spectatorul critic*

Spectatorul critic, lansat în 2017, reprezintă un program care oferă publicului de teatru un cadru adecvat în care își pot însuși instrumente critice de receptare a spectacolului de la profesioniști ai criticii și teoriei de teatru. Sesiunile de ateliere au loc, de obicei, în cadrul Festivalului de Teatru Piatra Neamț.

c.2. Ateliere de scriere creativă

Workshop-urile, destinate în special publicului tânăr și conduse de un regizor sau dramaturg, își propun să exploreze, prin exerciții de dramaturgie, diverse segmente din viața adolescenților: relațiile, visele, contextul social, aspecte din viața cotidiană.

c.3. Ceai, poezie, teatru

În diminețile de *weekend*, un spectator și un actor al TT se întâlnesc să stea de vorbă timp de jumătate de oră. De regulă, spectatorul propune un poem preferat, pe care actorul îl citește la prima vedere, după care conversația continuă. Programul nu este dedicat exclusiv adolescenților, dar foarte mulți liceeni au participat la el, potrivit testimonialelor publicate pe site-ul web al Teatrului Tineretului.

c.4. Echipa de voluntari

Echipa de voluntari a fost constituită în 2017, iar în stagiunea 2019-2020 număra 23 de liceeni de la mai multe colegii și licee din Piatra Neamț²⁹. Aceștia se implică în activități ca distribuirea de pliante și materiale promoționale în liceele din care provin, diseminarea informațiilor despre activitatea teatrului, implicarea în activitatea de organizare

29. www.teatrultineretului.ro, accesat la 26.06.2020.

a spectacolelor și evenimentelor, asistă la vizionări ale spectacolelor dedicate adolescenților cu scopul de a oferi echipei artistice *feedback* înainte de premieră, participă la discuțiile cu publicul de după spectacole și sunt invitați la ședințele echipei secretariatului literar. Cel mai important rol este acela de a transmite și celorlalți colegi de liceu faptul că teatrul e o instituție deschisă, unde părerile lor sunt luate în seamă și problemele lor sunt luate în serios.

d. Festivalul de Teatru de la Piatra Neamț

Teatrul Tineretului din Piatra Neamț a organizat primul festival de teatru de profil din România. Prima ediție a Festivalului Spectacolelor de Teatru pentru Copii și Tineret are loc în iunie 1969, impulsul pentru acest eveniment venind cu un an înainte, în urma participării instituției la Bienala de la Veneția. Festivalul nu a fost internațional de la prima ediție, dar a încercat, în ciuda vremurilor, deschiderea spre un dialog cu teatrul european. În 1997, festivalul demarează un program de teatru în educație, implicând un număr de școli și licee din oraș. Programul este derulat de Departamentul de Educație al TT, primul departament de acest tip al unui teatru din România. În anii 2000, festivalul se numește Pledez pentru tineri și devine o platformă de promovare a tinerilor artiști (sunt selectate în festival spectacole ale unor regizori sub 35 de ani), concentrându-se mai puțin pe publicul tânăr. În contextul în care tinerețea creatorilor și a publicului devine o preocupare reală a multor instituții, festivalul se reinventează după 2017, sub numele Festivalul de Teatru de la Piatra Neamț, eliminând secțiunea competițională și introducând în schimb un juriu de liceeni care acordă un premiu de popularitate celui mai bun spectacol pentru adolescenți. În aceeași direcție de susținere a tinerilor, sunt invitate la festival spectacole ale unor trupe de teatru de liceeni, în cadrul secțiunii *Ziua când vin adolescenții*.

Prin direcția clar asumată și strategiile repertoriale și extra-repertoriale, Teatrul Tineretului funcționează în

prezent ca un organism viu, cu o voce distinctă și cu forța de a forma o comunitate de spectatori aflată într-o relație apropiată cu instituția. Dialogul constant al creatorilor cu tinerii spectatori îi face pe aceștia să simtă că teatrul este un spațiu primitor, care le este totdeauna deschis și în care participarea și co-creația sunt încurajate.

4.5. Spectacole care au la bază interviuri cu adolescenți: Platforma Teen Spirit la Reactor de Creație și Experiment

Reactor de Creație și Experiment este un spațiu cultural independent din Cluj-Napoca, înființat în 2014 de actorii Oana Mardare și Doru Taloș, cu scopul promovării tinerilor artiști clujeni, în special a tinerilor absolvenți de teatru, prin crearea unei platforme de colaborare și practică artistică. De-a lungul anilor, Reactorul și-a creat o identitate proprie, prin accentul tot mai vizibil pe incluziune socială, angajament politic, experiment artistic și promovarea noii dramaturgii românești.

Cei mai mulți artiști care activează aici sunt alumni ai Facultății de Teatru și Film din Cluj, iar majoritatea dramaturgilor implicați în proiectele Reactorului (ca Alexa Băcanu sau Petro Ionescu) sunt alumni ai Școlii de vară *Dramaturgia cotidianului*, un proiect în cadrul căruia se desfășoară și ateliere de scriere dramatică. Începută în 2004 ca un demers de cercetare și creație inițiat de Miruna Runcan și Cristian Buricea-Mlinarcic, în care studenți de la Jurnalism și Teatrologie ajungeau în localitatea Băiuț din județul Maramureș pentru a privi în prăpastia pe care decizia închiderii minei o deschidea pentru comunitate, ca mai apoi să le povestească și celorlalți, într-o încercare de „reconectare a teatrului românesc la provocările cotidianului”, tabăra – care s-a desfășurat ulterior la Baia Mare, Târgu Jiu, Târgu Mureș, Arcalia și Brașov – și-a păstrat până astăzi aceleași principii: în cadrul a zece zile de lucru, sunt oferite ateliere de dramaturgie, scenaristică și publicistică,

susținute de profesori ai Facultății de Teatru și Film din Cluj și artiști invitați. Participanții învață să scrie piese de teatru, scenarii de film, își dezvoltă gândirea critică și capacitatea de a se raporta profesionist la un spectacol sau la un film. Relevanța programului *Dramaturgia Cotidianului* – deja confirmată prin rezultatele ultimului deceniu și jumătate – derivă din caracterul lui interdisciplinar și experimental, în care cercetarea antropologică și de mentalități se extinde în creații artistice. Programul se bucură de o recunoaștere națională și internațională, fiind nominalizat, în 2007, la premiile UNITER, iar unele dintre producțiile participanților la tabără au fost puse în scenă sau prezentate în festivaluri.

Majoritatea proiectelor dezvoltate de Reactor sunt axate pe sprijinul tinerilor artiști (Fresh Start – rezidențe de creație) și al dramaturgiei contemporane (Drama5 – rezidențe de scriere dramatică), dar și pe dezvoltarea publicului (Teen Spirit, platformă dedicată adolescenților, și MiniReactor, platformă dedicată copiilor). Dedicat în mod special publicului adolescent, proiectul Teen Spirit este gândit ca o alternativă culturală pentru adolescenți, care produce spectacole de teatru pentru acest public, inspirate din viața, interesele și temerile vârstei. Potrivit inițiatorilor proiectului, Teen Spirit s-a născut din nevoia de a veni în întâmpinarea unui segment de public neglijat atât de teatrele pentru copii, cât și de teatrele de stat, nepreocupate să aducă oferte explicite pentru categoria 14-18 ani³⁰.

De menționat este faptul că în repertoriul Reactor se află și spectacole pentru adolescenți care nu fac parte din platforma Teen Spirit. Având în vedere vârstele fragede ale creatorilor – Fresh Start se adresează echipelor tinere formate din regizor, dramaturg, scenograf și actori, iar Drama5 unor dramaturgi aflați în primii ani de carieră –, multe spectacole rezultate din aceste proiecte au în centru teme din universul

30. Cristina Beligăr, „Premieră: În viitorul apropiat, a treia producție *Teen Spirit* marca Reactor”, *Transilvania Reporter*, 17.03.2016, disponibil la URL: <https://transilvaniareporter.ro/cultura/premiera-in-viitorul-apropiat-a-treia-productie-teen-spirit-marca-reactor/>, accesat la 20.07.2020.

tinerilor. De asemenea, Reactor găzduiește constant, atât în cadrul unui eveniment dedicat publicului tânăr – stagiunea *#Teendays* –, cât și în afara acestuia, producții pentru adolescenți realizate de alte teatre independente din țară, precum și spectacole ale unor trupe de liceeni din Cluj.

În cadrul platformei Teen Spirit au fost produse, în 2015 și 2016, spectacolele *Disparația* de Alexa Băcanu, în regia Letei Popescu, *Nu cred că o să-mi treacă vreodată* – idee și concept Raul Coldea & Petro Ionescu, *În viitorul apropiat* – dramaturgia Petro Ionescu, regia Cristian Ban, *Planeta Manipulare So1*, dramaturgia Lorena Copil, regia Delia Gavlițchi.

Teen Spirit presupune alternarea documentării în școli și încurajarea participării la spectacole în sala de teatru, toate spectacolele din cadrul platformei fiind realizate după o documentare prealabilă în liceele din Cluj-Napoca.

a. Metodă de lucru

Metoda de lucru la spectacolele *Teen Spirit* este, în general, aceeași. După documentarea realizată în licee și interviuarea liceenilor în mediul lor, textul de spectacol este conceput împreună cu întreaga echipă artistică, prin tehnici *devised*, conținând de multe ori fragmente de text ale actorilor din distribuție sau ale regizorului. Spectacolele sunt produse ale unor laboratoare de lucru, iar auctorialitatea este asumată de întreaga echipă. De obicei, cel care semnează dramaturgia spectacolului reunește fragmentele de text scrise de membrii echipei și selectează informațiile obținute pe parcursul documentării, iar regizorul coordonează procesul de lucru al ansamblului de actori și transformă într-un spectacol rezultatele acestui proces. *Regie* și *dramaturgie* sunt înlocuite de *concept* și *idee*, iar uneori demarcațiile funcțiilor pe care le are fiecare în echipa de creație dispar, la fel cum dispar și granițele dintre persoana actorului și personaj, de multe ori personajele purtând numele actorilor. Regizorul Cristian Ban, care a lucrat la spectacolul *În viitorul apropiat*, explică avantajele lucrului *devised*:

„În primele zile, după întâlnirile cu elevii, le-am dat actorilor mai multe situații și i-am lăsat să vorbească. Practic, textul a venit de la ei și s-a creat o structură pe baza căreia am început să lucrăm. Până la jumătatea repetițiilor ne-am concentrat să generăm text și material dramatic. A presupus multe reglaje, dar mi-a plăcut că nu a existat un autor pe care trebuia să-l punem în scenă, ceea ce ne-a permis oricând să schimbăm replicile, fiind ale noastre.”³¹

Pentru spectacolul *În viitorul apropiat*, o producție Reactor în colaborare cu Váróterem Projekt care tematizează frica de viitor a generației tinere, echipa de creație a avut patru întâlniri cu liceenii din Cluj, încercând să afle cum se poziționează aceștia față de viitorul lor sau față de viitor în general³². Informațiile adunate în urma acestor întâlniri au fost folosite ca punct de plecare pentru improvizații. Textul de spectacol final, conținând atât mărturiile liceenilor intervievați, cât și tușe din biografia actorilor (personajele sunt avataruri adolescente ale actorilor) a fost organizat și prelucrat de Petro Ionescu, dar aparține în aceeași măsură actorilor Carina Bunea, Zsolt Csepei, Cătălin Filip și Timea Udvari și regizorului Cristian Ban.

Planeta Manipulare So1, regia Delia Gavlițchi, dramaturgia Lorena Copil, este un spectacol construit în jurul diferitelor forme de manipulare, care portretizează situații simple, ca o succesiune de episoade desprinse din cotidian, în care granița dintre manipulator și manipulat devine din ce în ce mai neclară. Și în acest caz, structura spectacolului are la bază o serie de discuții purtate în licee privind

31. Porcutan, „Cum a fost *În viitorul apropiat*”, *Cluj.com*, 21.05.2016, disponibil la URL: <https://cluj.com/articole/cum-fost-in-viitorul-apropiat/>, accesat la 20.7.2020.

32. Alexa Băcanu, „Viitorul, un concept atât de vag și misterios. Interviu cu Oana Mardare, Petro Ionescu și Cristian Ban”, *LiterNet*, 03.2016, disponibil la URL: <https://agenda.liternet.ro/articol/20696/Alexa-Bacanul-Oana-Mardare-Petro-Ionescu-Cristian-Ban-Viitorul-un-concept-atat-de-vag-si-misterios-In-viitorul-apropiat.html>, accesat la 20.07.2020.

manipularea și chipurile pe care aceasta le poate lua în relațiile interumane obișnuite. Pornind de la niște întrebări simple (*Cum ne influențăm unii pe alții prin cuvintele și faptele noastre? Cât de conștienți suntem de impactul pe care îl avem asupra celuilalt? Cum folosim aceste lucruri în favoarea noastră?*), echipa de creație a căutat răspunsuri și situații care au dus, treptat, la construirea spectacolului.

În timpul lucrului la spectacolul *Nu cred că o să-mi treacă vreodată* (regie și concept: Petro Ionescu și Raul Coldea), care pune în evidență manifestările contradictorii ale adolescenților, membrii echipei artistice au încercat să-și amintească felul în care se raportau ei la lumea din jur la acea vârstă și dacă acest lucru corespunde cu preocupările adolescenților din ziua de azi. Procesul de lucru a început prin discuții despre interesele, pasiunile, marile drame și marile bucurii ale adolescenței, propunându-și să găsească constantele acestei perioade indiferent de generație. Spectacolul este rezultatul unei munci colective bazate pe experiențe personale ale actorilor Oana Mardare, Doru Taloș și Raul Coldea, acestea fiind mai apoi transpuse în scenă într-un mod mai mult sau mai puțin ficționalizat.

Documentarea pentru textul *Dispariția*, care urmărește reacțiile a cinci adolescenți după ce un alt adolescent dispare fără urmă, a fost realizată și ea în trei licee din Cluj-Napoca. Regizorarea Leta Popescu împreună cu dramaturgul Alexa Băcanu au organizat ateliere în cadrul cărora au avut ocazia să cunoască mulți liceeni în contexte extra-școlare. În cadrul atelierelor, echipa artistică s-a axat în primul rând pe tipologiile de elevi care pot fi întâlnite într-un liceu, textul final bazându-se pe experiențele elevilor participanți la *workshop*-uri, dar și pe experiențele personale ale actorilor din distribuție.

Proiectul Teen Spirit a fost demarat și în contextul în care creatorii au observat că pentru a câștiga cu adevărat publicul adolescent nu este suficient doar să încerci să-i atragi pe liceeni în sala de spectacol, ci să scoți teatrul din clădire, să mergi în mediul lor și să discuți cu ei. Potrivit

Oanei Mardare, după spectacolele produse în cadrul platformei, s-a constatat că liceenii au început să vină tot mai des la spectacolele Reactor:

„Apropierea de ei în timpul documentării, precum și implicarea lor în procesul de creare și comunicare (elevii participau la vizionări, iar câțiva s-au implicat și în crearea unor filmulețe de promovare pentru spectacole), i-a făcut să devină mai apropiați de noi și de proiectele noastre. Gradul de participare la spectacole a crescut considerabil, nu doar la spectacole special gândite pentru ei, ci și la celelalte proiecte de la Reactor.”³³

De asemenea, după cum explică regizorul Cristian Ban, platforma *Teen Spirit* a contribuit la dezvoltarea obiceiului de a nu merge la teatru doar „cu clasa”, ocazie în care adolescentul este mai mult sau mai puțin obligat să participe la actul artistic, ci de a veni în sala de spectacol din proprie inițiativă:

„Trebuie înțeles că nu este nimic greșit să vii la teatru cu iubitul sau cu iubita, sau cu gașca de prieteni. Și ceea ce vedem noi este că tot mai mulți tineri vin la spectacolele de la Reactor pentru că le place, pentru că sunt pentru ei sau despre ei.”³⁴

4.6. Inițiative extrarepertoriale

Odată cu redescoperirea adolescenților ca public țintă, unele instituții de spectacole au început să facă eforturi complementare scenei pentru a-i fideliza pe tinerii spectatori. Există încă foarte puține teatre care oferă programe extra-repertoriale pentru publicul tânăr. O parte dintre producțiile adresate adolescenților sunt însoțite de programe care să asigure aprofundarea experienței teatrale dincolo

33. *Ibidem*.

34. *Ibidem*.

de spectacol, ghidată de un profesionist. Aceste inițiative constau în discuții post-spectacol, moderate de secretarul literar al teatrului sau de un expert (psiholog, sociolog, jurnalist), conceperea unor manuale care să însoțească spectacolul, scoaterea spectacolelor din sala de teatru și itinerarea lor în săli de clasă, adaptarea unor spectacole pentru adolescenți cu dizabilități și implicarea adolescenților în procesul de lucru. Alte programe se dezvoltă în paralel cu oferta de spectacole: *workshop-uri*, *masterclass-uri*, programe de voluntariat.

a. Programe dezvoltate în jurul unui spectacol

a.1. Discuții cu publicul după reprezentații

Cu câteva excepții, reprezentațiile urmate de discuții cu publicul sunt programate mai degrabă în festivaluri. În unele cazuri, spectacolele sunt urmate de discuții moderate de un psiholog după fiecare reprezentație (cum este cazul spectacolului *Exploziv* de la Teatrul Arcadia din Oradea). Alteori, există tradiția ca fiecare premieră să fie urmată de o discuție cu publicul (se întâmplă în cazul spectacolelor Teatrului Tineretului din Piatra Neamț) sau ca discuțiile să fie programate cu ocazii speciale (în cazul reprezentațiilor organizate special pentru grupuri școlare). În alte cazuri, există spectacole construite astfel încât spectatorii să intervină în final sau chiar în mijlocul reprezentației (*Protejat/Neprotejat* la Teatrul Ariel din Târgu Mureș, *Față de drepturi* la Centrul Educațional Replika), discuțiile constituind o prelungire a spectacolului.

a.2. Manuale de lucru

Practica manualului de lucru, care să ofere tinerilor spectatori informații utile pentru înțelegerea și aprofundarea experienței teatrale, nu este, la ora actuală, foarte răspândită în teatrele din România. Singurele teatre care editează broșuri ce însoțesc spectacole sunt Centrul de Teatru

Educațional Replika și Teatrul Excelsior. În timp ce Replika concepe o broșură pentru fiecare dintre producțiile sale (în care este publicat textul spectacolului, precum și diverse exerciții utilizate la *workshop*-urile ce au procedat scrierii textului), la Excelsior numai două spectacole beneficiază de manuale de lucru, acestea fiind create în cadrul proiectului *Highschool Takeaway – Meniuri literare pentru liceeni*³⁵.

Universul Caragiale sau portretele HD din teatru însoțește spectacolele *Năpasta* și *O noapte furtunoasă*. Broșura cuprinde, sub motto-ul *Caragiale. Trolling Before It Was Cool*, rezumatele celor două piese, informații despre autor, despre receptarea critică a pieselor de teatru și temele principale abordate, pe lângă mărturii ale echipei artistice.

Împăratul muștelor sau chipul nevăzut al bullying-ului cuprinde informații biografice despre William Golding, informații despre receptarea romanului, precum și despre ecranizările care s-au realizat, un sinopsis al piesei, o analiză a principalelor subiecte abordate și mărturii ale echipei artistice. Broșura se oprește doar asupra analizei piesei de teatru/romanului lui Golding, nefiind oferite informații suplimentare despre *bullying* sau exerciții pentru aprofundarea subiectelor abordate în spectacol.

a.3. Itinerarea spectacolelor în școli

Sunt încă foarte puține teatre care își itinerează spectacolele în școli. Acestea sunt fie spectacole care se joacă în mod normal în sala de teatru, dar sunt adaptate pentru o sală de clasă (Centrul Educațional Replika itinerează în școli monodramele sau spectacolele în două personaje, Teatrul Excelsior a creat, în 2014, spectacolul *Clasa* în regia lui Mihai Răzuș, jucat de adolescenți, pe care l-a prezentat ulterior în școli), fie spectacole create special pentru sălile de clasă (acestea sunt realizate, la ora actuală, doar de Compania Tompa Miklós a Teatrului Național din Târgu Mureș).

35. Broșurile pot fi descărcate de aici: <https://www.teatrul-excelsior.ro/highschool-takeaway/>.

a.4. Adolescenți implicați în procesul de lucru

Implicarea adolescenților în procesul de lucru este practică constant la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, Teatrul Excelsior, Centrul Educațional Replika și Reactor de Creație și Experiment.

a.5. Proiecte pentru adolescenți cu dizabilități

La Teatrul Excelsior se desfășoară proiectul *Și noi vedem teatrul!*, prin care se dedică periodic un spectacol din repertoriu tinerilor cu deficiență de vedere și/sau auz, adaptându-l la orizontul de receptare specific lor.

b. Programe dezvoltate paralel cu oferta de spectacole

b.1. Laboratoare adresate trupelor de liceeni

La Teatrul Excelsior, pe lângă oferta de spectacole pentru publicul adolescent, sunt dezvoltate o serie de proiecte care îi implică pe tinerii spectatori. Pe lângă concursul de dramaturgie pentru adolescenți New Drama și festivalul Excelsior Teenfest, instituția organizează anual evenimentul Relief. Laborator de teatru tânăr, în cadrul căruia șapte trupe de liceeni din țară, alese în urma unei preselecții, au ocazia să-și prezinte spectacolele, să primească *feedback* de la profesioniști și să participe, fiecare în parte, la câte un laborator de experiment teatral coordonat de un regizor. Programul este completat de *masterclass*-uri și întâlniri cu profesioniști din lumea teatrului.

b.2. Echipa de voluntari

În scopul de a le oferi contactul direct cu o artă prea puțin prezentă în educația teatrală, mai multe teatre oferă stagii de voluntariat pentru liceeni, fie pe parcursul unei întregi stagiuni, fie în cadrul unui festival. Voluntarii liceeni au, pe

lângă sarcinile de garderobier, plasator și supraveghetor de sală, misiunea de a se implica direct în organizarea spectacolelor, inclusiv la nivelul atragerii spectatorilor de aceeași vârstă. Gradul de implicare a voluntarilor diferă de la o instituție la alta. Teatrul de Nord din Satu Mare și companiile Liviu Rebreanu și Tompa Miklós ale Teatrului Național din Târgu Mureș au propriile trupe de teatru formate din liceeni-voluntari, ale căror spectacole, regizate de profesioniști și de multe ori implicându-i pe adolescenți în procesul de documentare și scriere al textului de spectacol, fac parte din repertoriu laolaltă cu spectacolele profesioniste.

b.3. Proiecte desfășurate în diaspora

După ce a realizat o serie de spectacole despre migrația forței de muncă și efectul asupra copiilor rămași în România, Centrul Educațional Replika a inițiat în 2020, împreună cu Asociația Română pentru promovarea Artelor Spectacolului, proiectul *365 de zile în Germania*, dedicat adolescenților români care trăiesc în străinătate. Scopul proiectului este de a atrage atenția asupra efectelor fenomenului migrației în rândul tinerilor, atât pentru cei care se mută într-o cultură nouă, cât și pentru cei care îi integrează. În cadrul proiectului, a fost realizat un spectacol de teatru de Radu Apostol și Mihaela Michailov, precum și o serie de interviuri pe subiectul migrației cu adolescenți români care trăiesc la Berlin.

4.7. Festivaluri de teatru pentru publicul tânăr

În contextul în care preocuparea pentru adresarea segmentului de public cu vârste cuprinse între 14 și 18 ani a devenit o tendință emergentă și tot mai multe instituții au introdus în repertoriile lor spectacole pentru publicul tânăr, câteva teatre pentru copii și tineret din România au început să organizeze festivaluri în care să reunească cele mai relevante producții pentru adolescenți ale stagiunii. Festivalurile au, de regulă, și o componentă internațională,

propunându-și ca obiectiv pe termen lung importarea unor tendințe din teatrul european.

Organizatorii încearcă individualizarea evenimentelor printr-o identitate proprie – FITPTI Iași mizează pe spectacole prezentate în premieră pentru România (de regulă, spectacole pentru copii sau spectacole de animație pentru adulți), Teenfest este dedicat în întregime adolescenților, Festivalul Tânăr are o bogată ofertă extra-spectacol. Cu excepția Teenfest, în majoritatea festivalurilor ponderea spectacolelor pentru adolescenți este, deocamdată, destul de mică – Festivalul Internațional pentru publicul tânăr de la Iași se promovează ca un festival pentru publicul tânăr de toate vârstele³⁶, iar Festivalul Tânăr de la Sibiu selectează în secțiunea *Teens* spectacole care nu au fost gândite în mod special pentru adolescenți.

În afara teatrelor pentru copii și tineret, și alte teatre organizează festivaluri cu secțiuni speciale dedicate adolescenților – în cadrul Festivalului de Teatru de la Piatra Neamț există în fiecare an o selecție de spectacole pentru adolescenți, în 2017 tema Festivalului Festin pe Bulevard organizat de Teatrul Nottara a fost *Criza pubertății, criza adolescenței*.

a. Excelsior Teenfest

Organizat pentru prima dată în anul 2015 de Teatrul Excelsior din București, Excelsior Teenfest este, la ora actuală, singurul festival de teatru profesionist dedicat în exclusivitate adolescenților. Festivalul este special conceput și adaptat necesităților publicului adolescent și își propune să construiască atât un spațiu creativ, cât și o platformă educațională dedicată tinerei generații.

„Conceput ca un spațiu multidisciplinar, deschis, care invită la creativitate și liberă exprimare artistică, TEEN-FEST este locul unde tinerii aflați la vârsta adolescenței vor putea explora dintr-o mulțime de perspective inedite universul specific vârstei lor.”³⁷

36. Ramona Iacobuțe, „Festivalurile de teatru din Iași: cum iau ființă și de ce dispar”, *Suplimentul de cultură*, nr. 559, 19 martie 2018, p. 5.

37. www.teatrulexcelsior.ro, accesat la 20.07.2020.

Pentru selecție sunt așteptate în fiecare an propuneri de spectacole de teatru create de artiști profesioniști și dedicate publicului cu vârste cuprinse între 14 și 18 ani. Selecția, realizată de criticul de teatru Oana Borș, este axată pe două direcții: spectacole care ating universul de preocupări al adolescenților (*Teen Attitude*) și „re-citiri” regizorale ale textelor clasice, care fac parte din programa de studiu a adolescenților (*Reborn Classics*).

În cadrul festivalului, cele două secțiuni principale sunt completate de evenimente prezentate în cadrul secțiunilor conexe. Astfel, în cadrul secțiunii *#împreună*, sunt oferite spectacole concepute astfel încât să poată fi urmărite și de către tinerii cu nevoi speciale (deficiență de vedere sau de auz), prin mijloace tehnice auxiliare.

Secțiunea *Maratonul adolescenței – Teens in the Spotlight* se desfășoară pe parcursul unei zile întregi și aduce în prim-plan spectacole realizate de trupe de liceeni, con certe ale unor trupe de adolescenți, momente interactive realizate de adolescenți sub coordonarea unui profesionist, proiecții de scurtmetraje câștigătoare la festivalul cu filme realizate de adolescenți Super, prezentarea materialelor realizate de tineri la *workshop*-urile din cadrul festivalului, lansări de carte. Atelierele din cadrul festivalului au un produs final – spre exemplu, textele dezvoltate de participanții la atelierul de scriere dramatică sunt repetate de adolescenții de la atelierul de interpretare, astfel rezultând un spectacol care este prezentat în secțiunea *Maraton*.

Secțiunea *#teatruînlicee* este o platformă pentru dezbatere și exprimare de idei, pornind de la vizionarea unui spectacol de teatru social care este itinerat prin liceele bucureștene.

În cadrul *Atelierelor TeenFest*, tinerii pasionați de scris, de arta cinematografică, de fotografie sau de actorie au ocazia să participe la *workshop*-uri ținute de profesioniști.

Secțiunea *Teen Attitude* are caracter competițional, juriul fiind alcătuit din cinci liceeni. Aceștia oferă un barometru al interesului publicului tânăr pentru temele și esteticile spectacolelor selectate în festival. Festivalul Excelsior Teenfest

se desfășoară anual, la finalul lunii septembrie, în mai multe săli de spectacole din București. Prima ediție a proiectului a fost distinsă cu Premiul de Excelență pentru Promovarea Industriilor Culturale și Creative în spiritual valorilor europene, acordat de Institutul European din România.

b. Festivalul Tânăr de la Sibiu

Festivalul Tânăr de la Sibiu, organizat de Teatrul Gong, s-a născut în 2015, din necesitatea de a oferi un program coerent tuturor publicurilor cu care instituția lucrează și are ca menire construirea unui public nou pentru teatrele dramatice.

„Prin selecția din festival ne propunem să facem o cronică provocatoare asupra lumii din jurul nostru, cu un program energizant pentru toate categoriile de vârstă, de la bebeluși la adolescenți și chiar pentru părinți sau cadre didactice. E o platformă de dialog prin care dezbatem teme actuale, oferind o alternativă bună de petrecere a timpului liber atât cu prietenii, cât și cu familia. Fiecare vârstă are specificul ei, cu nevoi precise și diferite, iar publicul nostru este foarte segmentat. Repertoriul teatrului nu acoperă toate aceste aspecte, iar ca atare festivalul a deschis o poartă culturală pentru un public nou, care a venit pentru prima dată la Gong și pentru care putem produce acum un alt tip de spectacole.”³⁸

În secțiunea *Youth*, festivalul propune spectacole care se adresează adolescenților, vorbind despre problemele lor. Fiecare ediție este construită în jurul unei anumite teme. Astfel, ediția din 2019 a avut în centru cinci spectacole despre comunism, care să marcheze 30 de ani de la Revoluție (*Amalia respiră adânc*, *În umbra marelui plan*, *AnTanTina*, *Cutul personalității și Tipografic majuscul*). Cu toate că niciunul dintre aceste spectacole nu este creat

38. „A șasea ediție a Festivalului Tânăr de la Sibiu”, *Capital cultural*, 2019, disponibil la URL: <https://capitalcultural.ro/a-sasea-editie-a-festivalului-tanar-de-la-sibiu/>, accesat la 20.07.2020.

în mod special pentru un public tânăr, scopul selecției a fost familiarizarea adolescenților cu istoria recentă a României, fiecare spectacol oferind o alternativă la lecțiile de istorie. De asemenea, prin selecția celor cinci spectacole s-a dorit deschiderea unui dialog responsabil și asumat între generații.

Festivalul oferă *workshop*-uri pentru toate categoriile de vârstă, precum și evenimente speciale. La Festivalul Tânăr sunt invitate constant producții și *workshop*-uri dedicate tinerilor cu deficiențe – un exemplu fiind spectacolul companiei Flute Theatre din Stanford upon Avon, o companie de teatru itinerantă ce și-a specializat tehnica de lucru pentru a interacționa cu tinerii cu autism și familiile acestora. Artiștii britanici contextualizează opera lui Shakespeare, aducând-o mai aproape cu anumite categorii de public, care participă rar sau deloc la spectacole de teatru.

c. Festivalul Internațional pentru Publicul Tânăr Iași

Organizat începând cu 2007 de Teatrul pentru Copii și Tineret Luceafărul, Festivalul Internațional pentru Publicul Tânăr este, în ciuda numelui, un eveniment cu adresabilitate extinsă, care reunește spectacole pentru toate categoriile de vârstă:

„Exact asta urmărește FITPTI, și nu în perspectivă, ci de la primele ediții: un public fără delimitări de vârstă, fiind un eveniment [...] în care vârsta biologică a spectatorului trece în plan secundar, tinerețea sufletească și spirituală contând mai mult.”³⁹

Identitatea festivalului este reliefată de spectacolele companiilor străine care sunt prezentate în premieră pentru România. Spectacolele invitate din România au fost în primele ediții în proporție de 80-90% spectacole pentru

39. Dana Țabrea, „Teatrul de calitate e cea mai bună soluție pentru a rămâne tânăr. Interviu cu Oltița Cântec”, *Țimpul*, 2019, disponibil la URL: <http://www.revistatimpul.ro/view-article/2796>, accesat la 20.7.2020.

copii. Abia după 2012-2013 proporția de spectacole pentru adolescenți începe să crească.

Spectacolele pentru copii sunt programate dimineața, iar cele pentru adulți și adolescenți seara, la fiecare ediție a festivalului fiind invitate două, maxim trei producții care se adresează categoriei de vârstă 14-18 ani. Manifestările teatrale sunt însoțite de evenimente conexe (lansări de carte, *workshop*-uri, expoziții, spectacole de *videomapping*, conferințe de critică teatrală).

Un merit important al festivalului îl constituie publicarea constantă de volume bilingve, în colaborare cu Editura Timpul din Iași: o colecție despre noile trenduri în teatrul românesc, cu focus pe artiștii tineri (*Regia românească, de la act de interpretare la practici colaborative, Teatrul românesc de azi. Noi orizonturi estetice, Teatrul și publicul său tânăr. Realități românești, Teatrul.ro – 30 de noi nume*) și o colecție de volume dedicate unor producții pentru publicul tânăr montate la Teatrul Luceafărul, care reunes, pe lângă fotografii din spectacol, măturii ale echipelor artistice, reacțiile publicului și ale specialiștilor (*Cartea Prințului fericit, Carte cu Pisica Verde*). Începând cu 2018, festivalul oferă, în parteneriat cu Muzeul Literaturii din Iași, trei rezidențe pentru dramaturgi, în cadrul cărora sunt create trei texte pentru publicul tânăr. Piese de teatru sunt publicate într-o antologie la Editura Timpul și prezentate în spectacole-lectură în timpul festivalului.

d. Rețeaua instituțională TROC

Lansată în anul 2016, TROC este o rețea care reunește teatre din mediul independent și de stat: Asociația Reciproca Cluj, Asociația Reactor de Creație și Experiment Cluj, Centrul de Teatru Educațional Replika (București) și Teatrul Gong (Sibiu). Încurajând mobilitatea culturală, proiectul are ca scop crearea unei rețele de teatru pentru publicul tânăr și dezvoltarea unor categorii noi de public prin itinerarea spectacolelor produse de cele patru teatre în orașele Cluj, București și Sibiu, precum și organizarea de ateliere axate pe

teatrul educativ și educația prin teatru. Pe lângă spectacolele produse de asociațiile din rețea, au fost prezentate și spectacole realizate în urma unor ateliere de teatru comunitar la care au participat adolescenți din categorii marginalizate.

4.8. Teatrul jucat de adolescenți. Festivalul Ideo Ideis

În anul 2012, la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, un spectacol făcea istorie: *Momo sau Strania poveste a hoților de timp și a copilului ce a redat oamenilor timpul furat*, jucat pe scena Teatrului Gong, a cucerit publicul în primul rând prin prospețimea și naturalețea interpretării tinerilor actori. *Momo*, o dramatizare după romanul omonim al lui Michael Ende, nu era producția unui teatru profesionist, ci un spectacol al trupei *Atelierul de Teatru* a Liceului Mihai Eminescu din Botoșani. Era pentru prima dată când o trupă de liceeni prezintă un spectacol la FITS. Pe lângă *Atelierul de teatru*, în România mai există zeci de alte trupe de liceeni cu o tradiție îndelungată, *Drama Club* din Botoșani, *Brainstorming, AS, Victory of Art și Playhood* din București, *Ad-Hoc* Pitești, *A.C.T. Bacău, Amprente* Brașov, *Gong Roman, Thaliamar* Mangalia, *The Snoop* Baia Mare, *3.14* Buzău, *Heavenly Hell și The Hooolelogans* din Timișoara fiind numai câteva dintre ele. Teatrul jucat de liceeni a înregistrat, în ultimii ani, o dezvoltare surprinzătoare. Calitatea spectacolelor jucate de trupele de adolescenți este în creștere, adolescenții fiind invitați tot mai des să joace pe scenele profesioniste – fie în festivaluri unde există secțiuni dedicate, ca *Ziua în care vin adolescenții* din cadrul Festivalului de Teatru de la Piatra Neamț, *Showcase of Young Talent* din cadrul Teen Fest sau *Liceeni* din cadrul FestCo, fie cu ocazia unor evenimente speciale precum *Gala 5 licee, 5 teatre* desfășurată la Teatrele Mic, Odeon, Nottara, Evreiesc și Național din București sau *Relief. Laborator de teatru tânăr* de la Teatrul Excelsior, iar uneori spectacolele lor sunt introduse în repertoriile teatrelor (un exemplu

recent este spectacolul *Despre România, numai de bine* al trupei Brainstorming, care se joacă, de la finalul lui 2019, la Teatrul Elisabeta).

Cu toate că teatrul jucat de adolescenți nu face obiectul prezentei lucrări, consider că este important să punctez evoluția sa, deoarece ascensiunea trupelor de liceeni, care au coagulat în jurul lor o serie de evenimente dedicate (festivaluri, proiecte de educație alternativă, laboratoare de lucru), se află în strânsă legătură cu interesul emergent al teatrelor pentru publicul tânăr. Am putea afirma că trupele de liceeni și alegerile repertoriale ale teatrelor cu privire la spectatorii adolescenți se influențează reciproc. Unul dintre avantajele numeroase pe care le oferă activarea într-o trupă de teatru, pe lângă dezvoltarea personalității, a comunicării interpersonale, a creativității și a aptitudinilor sociale este acela că dezvoltă interesul pentru teatru al tinerilor. Este improbabil ca un adolescent să fie interesat de teatru dacă el nu are acces la această formă de artă, iar trupa de teatru din liceu, care constituie de cele mai multe ori primul contact al unui tânăr cu teatrul, este un prim pas în acest sens. Interesul se poate transforma în pasiune, în alegerea unei cariere în domeniu (un număr mare de regizori, actori, critici de teatru și dramaturgi români au activat, în adolescență, în trupe de teatru), dar mult mai important este faptul că trupele de teatru de liceeni creează, în timp, o generație de spectatori cu receptivitate critică, la fel de esențiali teatrului. În plus, adolescenții care activează în trupe de teatru vor atrage și alți spectatori de aceeași vârstă, formându-se astfel un public tânăr și avizat, la ale cărui nevoi teatrele trebuie să vină în întâmpinare. Pe de altă parte, introducerea în repertoriile teatrelor a spectacolelor pentru adolescenți a influențat și alegerile repertoriale ale trupelor de liceeni. Dacă la începutul anilor 2000 acestea alegeau să reprezinte pe scenă texte clasice, pe problematici destul de îndepărtate de vârsta adolescenților, în care liceenii interpretau roluri de adulți, în ultimii ani în trupele de liceeni se montează dramaturgie contemporană pe problematici care

interesează tinerii. Alegerile repertoriale sunt influențate și de profesionalizarea coordonatorilor de trupe – dacă în trecut acestea erau coordonate, în cele mai multe cazuri, de către un profesor al liceului, fără nicio pregătire în tehnici de *Drama in Education*, acum trupele sunt îndrumate de actori, regizori, absolvenți de pedagogie teatrală sau de un tandem format dintr-un profesor sau un regizor, iar cadrele didactice au acces la ateliere de formare.

Un alt factor care a influențat calitatea spectacolelor trupelor de adolescenți a fost crearea de evenimente precum festivalurile de teatru sau laboratoarele de lucru dedicate trupelor de adolescenți (Ideo Ideis, ID Fest, Amprente, Amfiteatru, T4T, Relief. Laborator de Teatru Tânăr) în care elevii au ocazia să lucreze și să primească *feedback* de la profesioniști. Mă voi opri asupra festivalului pentru liceeni cu cea mai mare relevanță pe scena culturală din România, Ideo Ideis, care constituie un exemplu de bună practică atât pentru structura sa, care urmărește să-i expună pe tinerii participanți la un proces de educație alternativă, cât și pentru activarea comunității locale. Desfășurat la Alexandria, capitala județului Teleorman, un oraș fără infrastructură culturală, Ideo Ideis este considerat astăzi „Mecca festivalurilor pentru adolescenți”⁴⁰, propunându-și să fie complementar cu sistemul educațional, care nu se implică prea mult pentru ca tinerii să-și descopere pasiunile. De-a lungul celor 15 ani de existență, festivalul a reușit să creeze un spațiu educațional alternativ și un mediu favorabil în care participanții își îmbunătățesc abilitățile de comunicare și identifică aspecte importante în dezvoltarea lor personală și profesională.

Ideo Ideis a fost înființat în 2006 de elevii Andreea Borțun și Alexandru Ion, care la vremea respectivă activau în trupa de teatru T.E.T.A. a Colegiului Național Al.D. Ghica din Alexandria. Prima ediție, organizată la Casa de Cultură a

40. Nicoleta Rădăcină, „Ideo Ideis își face planuri de viitor”, *Școala 9*, 13.09.2018, disponibil la URL: <https://www.scoala9.ro/ideo-ideis-isi-face-planuri-de-viitor/173/>, consultat la 18.07.2020.

Sindicatelor, a reunit zece trupe de teatru de liceeni și două spectacole de teatru profesionist, miza inițială fiind creșterea unei generații de spectatori într-un oraș fără teatru și fără cinematograful⁴¹. La ediția nr. 15 din 2020, în festival au fost implicați 50 de angajați în echipa executivă, împărțiți în șase departamente (artistic, comunicare, dezvoltare comunitară, financiar, tehnic și logistică) și peste 150 de voluntari⁴². Festivalul, care este desfășurat în fiecare an sub o temă diferită (empatie, autonomie, responsabilitate online, stereotipuri ș.a.) este structurat în nouă secțiuni:

1. Spectacole de teatru tânăr: opt trupe de teatru de liceeni din afara Alexandriei și una din Alexandria, alese în baza unor preselecții, își prezintă spectacolele. Fiecare trupă are alături un mentor (actor profesionist) care le oferă participanților *feedback* și îndrumare. Începând cu anul 2014, secțiunea nu mai are caracter competițional. În locul premiilor, fiecare trupă de adolescenți primește o experiență menită să îi ofere noi ocazii de dezvoltare (de obicei, experiența constă în participarea la festivaluri profesioniste ca FITS, FestCo, Excelsior Teenfest ș.a.).

2. Spectacole invitate: spectacolele profesioniste invitate, relevante pentru stagiunea care tocmai s-a încheiat, sunt adresate unui public larg, beneficiarii fiind locuitorii orașului Alexandria.

3. Ateliere de teatru tânăr: membrii trupelor participante și adolescenții din Alexandria care se înscriu individual iau parte la atelierele de teatru tânăr, coordonate de actori și regizori profesioniști, în cadrul cărora se lucrează exerciții de improvizație și lucru pe personaj.

4. Ateliere de măiestrie: *workshop*-urile de fotografie, muzică, dans, scriere dramatică sau film, susținute de

41. „Ideo Ideis a pus Alexandria pe harta românească a culturii”, 2018, disponibil la URL: <http://taraluiandrei.adevarul.ro/ideo-ideis-a-pus-alexandria-pe-harta-romaneasca-a-culturii/>, accesat la 18.07.2020.

42. Cristina Beligăr, „De vorbă cu mentorii Ideo Ideis: Ce poate face un festival de teatru pentru o comunitate mică, dar cu probleme mari?”, *Sinteza*, 14.07.2020, disponibil la URL: <https://www.revistasinteza.ro/de-vorba-cu-mentorii-ideo-ideis-ce-poate-face-un-festival-de-teatru-pentru-o-comunitate-mica-dar-cu-probleme-mari>, accesat la 18.07.2020.

profesioniști în domeniu, își propun dezvoltarea abilităților individuale ale participanților.

5. Formare de formatori: această secțiune are ca obiectiv facilitarea accesului *trainer*-ilor și coordonatorilor de trupe la noi metode de educație alternativă.

6. Seara povestitorilor: oameni din domenii extrem de diferite – de la personalități din lumea afacerilor și publicitari la artiști de renume și sportivi – vin la festival să le împărtășească participanților istoriile lor personale, conceptul evenimentului fiind inspirat de discursurile TED.

7. Masterclass-uri: aceste evenimente aduc în fața publicului profesioniști din domeniul artistic pentru a împărtăși perspective și idei și oferă publicului posibilitatea să poarte un dialog cu aceștia.

8. Ateliere de dezvoltare comunitară: atelierele *Art & Play* sunt special create pentru copii și părinții din Alexandria.

9. Cinemateca Târzie aduce în fața publicului filme de lungmetraj românești, urmate de discuții cu reprezentanții echipelor artistice.

Programul este completat de spectacole pentru copii, spectacole stradale și expoziții.

Ideo Ideis este exemplar și pentru implicarea comunitară, festivalul funcționând ca un catalizator pentru municipalitate. Astfel, evenimentul a reușit să provoace demararea unui proiect de reabilitare a sălii mari din Casa de Cultură, care a fost dotată special pentru teatru, în liceele din Alexandria are loc concursul școlar *Pauza de teatru*, al cărui premiu este înscrierea automată a trupei la Ideo Ideis, în 2013 a fost construit singurul café-teatru din oraș, cu 110 locuri, care aduce reprezentări de două ori pe lună și e parte din circuitul spațiilor folosite în festival, iar vechiul cinematograful Patria se va transforma într-un Centru Multifuncțional pentru Tineri⁴³.

43. Alexandra Tănăsescu, „Schimbarea și Ideo Ideis. Un festival care supraviețuiește prin creativitate și adaptare”, *Cultura la dubă*, 02.06.2020, disponibil la URL: <https://culturaladuba.ro/schimbarea-si-ideo-ideis-2020-un-festival-care-supravietuieste-prin-creativitate-si-adaptare/>, accesat 20.07.2020.

Bugetul vine în proporție de 50% de la administrația locală, 30% de la sponsori privați și 20% din finanțările instituțiilor culturale de stat precum AFCN, Ministerul Culturii, ICR și UNITER.

Festivalul oferă adolescenților un context care presupune interacțiune cu profesioniști din domenii variate, facilitând accesul la instrumente de gândire critică. Cel mai important merit al Ideo Ideis este acela că reprezintă un mediu în care adolescenții simt că vocea lor este auzită și că înseamnă ceva.

4.9. Programe dedicate publicului tânăr în teatrele din România. Șapte observații

Observația 1: „Mi se pare foarte important să atragem la teatru publicul tânăr.” Afirmatia aceasta poate fi regăsită în majoritatea interviurilor care au fost realizate în ultimii ani cu directori de teatru din România. Interesul pentru spectrul adolescent pare să fie în creștere, intențiile sunt bune, doar că punerea în practică este, cu puține excepții, defectuoasă. Marea problemă este că, în cele mai multe instituții, atragerea publicului tânăr și colaborarea cu școlile se rezumă la constituirea de grupuri școlare care vin să vadă reprezentațiile – în cele mai multe cazuri, adaptări ale operelor din programa școlară. Aceste spectacole, mai bine sau mai prost realizate, fac săli pline, asigurându-le managerilor atingerea cotelor de spectatori și încasări din vânzări de bilete, indicatori care sunt foarte importanți în evaluarea lor periodică. La finalul stagiunii, misiunea a fost încheiată cu succes: adolescenții au fost prezenți la teatru, sălile au fost pline, cotele de încasări s-au atins. În raportul de activitate pentru anul 2018 al managerului Teatrului Sică Alexandrescu din Brașov (TSA), *strategie culturală* înseamnă să aduci elevii la teatru cu clasa, în contextul în care în repertoriul teatrului, în anul respectiv, nu se juca niciun spectacol care să se adreseze, prin tema abordată, adolescenților:

„Strategia culturală de a aduce tinerii în sălile de spectacol [...] se dovedește fiabilă, deoarece semnalele primite în acest an sunt îmbucurătoare. Am jucat un număr de spectacole organizate pentru liceele din oraș, de unde am selectat și voluntari pentru Festivalul de Dramaturgie Contemporană.”⁴⁴

Așadar, potrivit managerului TSA, ca strategia să dea roade, este suficient să aduci adolescentul la teatru și să-i arăți orice spectacol. De asemenea, directorul instituției pare să nu realizeze că atragerea publicului tânăr nu se poate face doar dramatizând texte din programa școlară:

„Am lansat programul formativ-educativ *Catedra de teatru*, cu scopul atragerii tinerilor spre teatru și formarea lor, cu ținta de a deveni public fidel al teatrului. În adresabilitatea produselor estetice ale instituției trebuie să se înscrie acest important segment de public. Programul dezvoltă simțul estetic al viitorului public de teatru, având o componentă educativă prin realizarea de spectacole cu texte din programa școlară (în parteneriat cu Inspectoratul Școlar).”⁴⁵

Teatrul trebuie să fie complementar școlii, să abordeze teme tabu, să vorbească atunci când școala și familia tac, să devină un loc în care adolescentul poate să vorbească deschis despre problemele sale. Până când managerii teatrelor nu vor realiza acest lucru, așa-zisele *strategii* vor fi, de fapt, niște eșecuri pe termen lung.

Observația 2: În lipsa unor programe guvernamentale generoase de susținere a proiectelor pentru publicul tânăr, o soluție ar fi implicarea mediului privat în finanțarea acestor proiecte. Doar că în mediul privat percepția asupra

44. „Raport de activitate al managerului teatrului Sică Alexandrescu pentru anul 2018”, 2018, disponibil la URL: <https://www.brasovcity.ro/file-zone/rapoarte/intreprinderi-publice/2018/Raport%20activitate%202018%20manager%20TSA.pdf>, accesat la 11.07.2020.

45. *Ibidem*.

consumatorului adolescent este ușor diferită de cea pe care o au instituțiile de cultură.

Astfel, atunci când au căutat sponsori pentru un festival de teatru din provincie, organizatorii au fost refuzați sub următorul pretext: „Noi nu sponsorizăm pe cultură, avem target pe adolescenți mai mult!”.

Observația 3: Spectacolele itinerate în sălile de clasă sunt, la ora actuală, extrem de puține. Ele se joacă, de obicei, în timpul orelor de dirigiență. S-ar putea juca însă și în cadrul altor ore, în funcție de subiectul abordat – un spectacol despre *bullying* ar putea avea loc în ora de psihologie, un spectacol despre migrație la ora de istorie etc. Astfel, ar putea fi implicați și atrași mai mulți profesori, al căror gust ar trebui educat și care ar putea să îndrume, ulterior, adolescenții spre teatru.

De altfel, teatrele pentru tineret trebuie să țină cont, în construirea repertoriilor, și de preferințele cadrelor didactice care aleg un spectacol pentru elevii pe care îi însoțesc. Preferința merge de cele mai multe ori spre titluri clasice, cu precădere spre titluri din programa școlară. Această percepție ar trebui schimbată: deși sunt importante și nu ar trebui să lipsească din repertorii, nu dramatizările din programa școlară vor face adolescenții să iubească teatrul, ci spectacolele care vorbesc despre problemele cu care se confruntă tinerii azi.

Observația 4: La teatrele de stat care prin titulatură se adresează și tinerilor ponderea spectacolelor pentru adolescenți este foarte mică. Un posibil motiv pentru absența din repertorii a titlurilor pentru categoria de vârstă 14-18 ani ar putea fi bugetele foarte mici pe care le au aceste teatre. În loc să se găsească soluții în acest sens, autoritățile propun, fără a discuta în prealabil cu experți și fără a anticipa repercusiunile, măsuri care, în loc să ajute, mai degrabă îngreunează activitatea acestor instituții. O propunere legislativă inițiată în martie 2020 de către UDMR și adoptată în Senatul

României⁴⁶ prevedea gratuitatea biletelor la teatru pentru elevi. Impactul acestei gratuități pentru teatrele pentru copii și tineret, în condițiile în care aceștia reprezintă publicul țintă, majoritar, ar fi devastator pentru aceste instituții, care se finanțează parțial și din încasări. Iar dacă încasările ar fi o, ordonatorii de credite vor ajunge în situația de a compensa aceste pierderi prin reducerea bugetelor, care astfel vor fi și mai mici.

Observația 5: Spectacolele pentru publicul tânăr abordează de multe ori subiecte foarte sensibile ca *bullying*-ul, moartea celor apropiați sau dependența de droguri, focalizându-se asupra adolescentului cu probleme, care a ajuns deja un stereotip. Atunci când își stabilesc strategia repertorială care vizează publicul tânăr, teatrele nu ar trebui să piardă din vedere faptul că această categorie de vârstă își dorește și *entertainment*.

Observația 6: La fel ca multe dintre trendurile actuale în teatru, interesul pentru publicul tânăr a pornit inițial din zona independentă. Dar tocmai acest sector se confruntă cu imposibilitatea de a gândi strategii pe termen lung care să vizeze publicul tânăr. Supraviețuirea spațiilor independente este foarte grea, ele depind de un singur fond cultural (care acordă finanțare și instituțiilor publice), iar autoritățile locale nu se implică. Tot ce s-a construit de-a lungul unor ani este în pericol să dispară oricând.

Observația 7: Foarte puține instituții își propun să atragă adolescenții din zone defavorizate cultural. Nu există fonduri pentru turnee (acestea se realizează doar prin AFCN), iar cei mai mulți adolescenți trăiesc în orașe fără infrastructură culturală (fără teatre sau cinematografe), în

46. „Modificări la Legea Educației: Clase cu mai puțini elevi, gratuitate pentru transport și acces gratuit la muzee și spectacole”, Știrile TVR, 11.02.2020, disponibil la URL: http://stiri.tvr.ro/modificari-la-legea-educatiei-clase-cu-mai-puini-elevi-gratuitate-pentru-transport--i-accesul-la-muzee--i-spectacole_856244.html#view, accesat la 20.07.2020.

care oferta culturală se rezumă la spectacole organizate pentru a marca evenimente din comunitate sau la spectacole invitate ale unor artiști recunoscuți. În acest context, este foarte mare nevoie de strategii de adresare a publicului din zone defavorizate cultural.

Concluzii

Având în vedere numărul tot mai mare de spectacole și inițiative extrarepertoriale adresate adolescenților, am putea afirma că teatrul pentru publicul tânăr este din ce în ce mai vizibil în România, aflându-se pe un trend ascendent. Pe de altă parte, însă, există încă un număr considerabil de teatre care nu au o strategie clară în ceea ce privește dezvoltarea audienței, iar mulți manageri par să nu realizeze că atragerea publicului tânăr și colaborarea cu școlile nu se rezumă doar la constituirea de grupuri școlare care vin să vadă reprezentațiile, ci este un proces complex, care cere timp, *know-how* și strategii adecvate.

Spectacolele pentru publicul tânăr se joacă în proporție mai mare în teatre de stat pentru adulți sau în teatre independente, existând numeroase teatre de stat pentru copii și tineret în care proiectele pentru adolescenți fie lipsesc, fie nu sunt desfășurate în mod constant și astfel își pierd din eficiență. Cauzele sunt lipsa unor bugete adecvate care să confirme interesul real al finanțatorilor culturii publice pentru formarea publicului tânăr sau lipsa instruirii și a personalului specializat (pedagogi teatrali).

În general, mediul independent, mult mai deschis la risc și experiment, constituie un laborator de încercare pentru noi trenduri teatrale. Dacă „rețetele” se dovedesc a fi funcționale, atunci sunt preluate și de teatrele de stat. Diversificarea abordărilor repertoriale înspre limbaje și tematici contemporane în ceea ce privește publicul tânăr și abordarea problemelor concrete, specifice și imediate cu care tinerii din România se confruntă au avut drept punct

de plecare zona independentă⁴⁷. Premisele pentru existența teatrului pentru publicul tânăr au fost create, la începutul anilor 2000, de grupul dramAcum. Spectacolele pe textele unor dramaturgi foarte tineri, realizate de regizori tineri, abordând tematici extrem-actuale și având curajul să se apropie de teme tabu au început să aducă în sălile de teatru un public tânăr. Printre instituțiile care astăzi sunt orientate programatic către adolescenți și dovedesc o preocupare constantă pentru publicul tânăr se află Centrul Educațional Replika și Teatrul Tineretului din Piatra Neamț. Nu întâmplător, ambele sunt conduse de foști membri dramAcum: Radu Apostol, respectiv Gianina Cărbunariu.

După apariția dramAcum, interesul teatrelor pentru spectatorul adolescent a crescut constant, dar destul de lent, pentru a înregistra, după 2012, o dezvoltare accelerată care a atins un vârf în anul 2015. A fost anul în care s-au lansat cele mai multe inițiative noi: s-a deschis, la București, Centrul Educațional Replika, au apărut două noi festivaluri – Excelsior Teenfest și Festivalul Tânăr de la Sibiu, Reactor de Creație și Experiment din Cluj-Napoca a lansat platforma Teen Spirit, iar Festivalul Internațional pentru Publicul Tânăr Iași s-a deschis cu prima producție pentru adolescenți a teatrului-gază, *Luceafărul, Pisica verde*, în regia lui Bobi Pricop. În anii care urmează, apar tot mai multe inițiative repertoriale și extra-repertoriale pentru adolescenți. Se înmulțesc și festivalurile dedicate trupelor de liceeni, care constituie o platformă de educație alternativă și creează o nouă generație de spectatori, cu așteptări diferite față de generațiile anterioare și pentru care devine tot mai necesar să se producă spectacole de calitate. Sunt încă puține inițiativele care scot teatrul din clădire și îl duc în școli, sunt încă puține teatre care au propria trupă de adolescenți sau care oferă tânărului spectator programe de ghidaj și de aprofundare a experienței teatrale.

Teatrele care au înțeles cu adevărat cum să formeze și

47. Iulia Popovici, „Cum s-a făcut mare teatrul educațional,” în Olțița Cântec (coord.), *Teatrul și publicul său tânăr. Realități românești*, p. 105.

să mențină un public tânăr mizează pe dizolvarea granițelor dintre artiști și spectatori, creând comunități aflate într-o relație apropiată cu instituția. Sunt instituții deschise, atente la nevoile publicului, care implică adolescenții în procesul de lucru, oferindu-le un spațiu creativ, o platformă educațională și un loc unde se simt importanți și ascultați. Aceste teatre, încă foarte puține la număr, sunt exemplare prin modul în care au reușit, în doar câțiva ani, să facă pași importanți spre câștigarea publicului adolescent. Rămâne de sperat că exemplul lor de bună practică va fi preluat, în viitorul apropiat, și de alte instituții.

PENTRU UN TEATRU AL TINERILOR

În anul 1931, când actrița Natalia Saz inaugura în Rusia Teatrul Moscovit al Copiilor, s-au pus bazele unui teatru cu statut special, care avea să se dezvolte și să devină din ce în ce mai important în timp. Startul teatrului pentru publicul tânăr ca practică distinctă și profesionalizată a fost unul fericit, pentru că încă de atunci inițiatorii săi au realizat cât de important este să tratezi copiii și tinerii de la egal la egal, să le oferi producții artistice de o calitate ridicată și să-i plasezi în centrul atenției, implicându-i atât în actul artistic, cât și dincolo de acesta. Este o viziune valabilă și astăzi, după care ar trebui să se ghideze și instituțiile teatrale din România care își propun să se orienteze programatic către publicul tânăr.

„În loc de spectacole singulare le-am oferit un teatru întreg – a fost o mare diferență. În acest teatru, copiii nu sunt vizitatori întâmplători, ci stăpâni ai casei cu drepturi depline. Cei mai buni autori dramatici trebuiau să scrie piese noi pentru ei, mari artiști ai scenei trebuiau să-și dedice întreaga muncă copiilor. Teatrul pentru copii avea nevoie de o clădire a sa, așa cum o aveau teatrele pentru adulți.”¹

Teatrul pentru publicul tânăr este un „altfel de teatru”, a cărui miză educațională aduce cu sine o responsabilitate mai mare. Este mai greu de realizat, în primul rând pentru că implică eforturi și în afara producției de spectacole și, în al doilea rând, pentru că se adresează unui public special, fiind o provocare continuă să-i trezești interesul. În același timp, se luptă cu prejudecăți de valoare și se confruntă cu o criză identitară în contextul în care granițele dintre adolescenți și adulți au devenit din ce în ce mai estompate. Este nevoie de

1. Natalia Saz, *Novellen meines Lebens*, Berlin, Henschel, 1986, p. 111.

un teatru destinat în mod special adolescenților, diferit de cel pentru adulți. Poate că o denumire mai potrivită decât *teatru pentru publicul tânăr* este *teatrul tinerilor*. Este o denumire care îi integrează pe adolescenți, care îi face să se simtă importanți.

Un teatru al tinerilor este, în mod ideal:

Un teatru care se raportează concret la viața tinerilor. Creatorii de teatru ar trebui să se ferească să menajeze adolescenții și să le prezinte lumea altfel decât este, doar pentru că se adresează unui public care nu a ajuns încă la maturitate. Un teatru al tinerilor comunică cu publicul său de la egal la egal. De obicei, un spectacol pentru adolescenți se caracterizează prin realismul temei abordate: conflictele cu părinții, violența în școli, educația sexuală, impactul migrației economice asupra copiilor. De multe ori, sunt abordate teme tabu, despre care nu se vorbește în școală sau în familie. Teatrul are impact asupra unui adolescent atunci când vorbește despre el.

Un teatru conștient de nevoia implicării sale în educație, aflat într-o strânsă relație cu școala. Responsabilitatea pentru educația tinerilor spectatori constituie una dintre caracteristicile prin care teatrul pentru publicul tânăr se diferențiază de cel pentru adulți. Școala ar trebui să fie principalul partener al teatrelor care produc spectacole pentru publicul tânăr, iar relația cu instituțiile de învățământ poate fi aprofundată prin introducerea în organigramele teatrelor a postului de pedagog teatral, care este persoana de legătură între instituția teatrală și instituțiile de învățământ. Extrem de importantă este nu numai comunicarea permanentă cu elevii, ci și comunicarea cu profesorii și instruirea acestora. Un spectacol pentru publicul tânăr nu ar trebui să vină niciodată singur, ci însoțit de diverse demersuri realizate în afara scenei, care au rolul de a aprofunda subiectul spectacolului, de a ghida adolescentul și de a-l pregăti pentru rolul de spectator. Astfel, pe lângă discuțiile post-spectacol, este necesară introducerea manualelor de lucru și itinerarea spectacolelor în școli sau

chiar realizarea de spectacole special concepute pentru sălile de clasă. În același timp, un teatru al tinerilor este complementar școlii și nu dublează programa școlară, ci oferă ceva nou, având responsabilitatea de a vorbi atunci când școala și familia tac.

Un teatru care investește în autorii dramatici.

Investiția timpurie în viitorii autori de teatru (*workshop*-uri de dramaturgie în școli, posibilitatea de a lucra la text alături de profesioniști, concursuri de dramaturgie adresate elevilor) este o strategie care își dovedește succesul pe termen lung. În același timp, dramaturgii emergenți sau consacrați care scriu pentru publicul tânăr trebuie încurajați prin oferirea de granturi și rezidențe, comisionarea de texte, publicarea de antologii cu piese pentru adolescenți, precum și premii care să le recompenseze munca. Un teatru al tinerilor trebuie să fie o instituție conștientă de rolul dramaturgului, care să-l considere parte din echipa de lucru, să-i ofere încredere și vizibilitate.

Un teatru orientat către dialog, care creează o comunitate. A forma și a menține un public tânăr înseamnă să dizolvi granițele dintre artiști și spectatori și să creezi o comunitate. Publicul tânăr trebuie provocat să gândească și devine partener egal cu artiștii, dobândind în cadrul programelor extra-repertoriale educația necesară și exercițiul critic de a filtra ceea ce i se propune în spectacol. Un teatru orientat programatic către adolescenți trebuie să fie o instituție deschisă, mereu atentă la nevoile publicului său, în care tinerii să se simtă ca acasă. Teatrul trebuie să le ofere ceea ce nu le poate da lumea virtuală: o experiență reală, unică și irepetabilă. De asemenea, un teatru al tinerilor trebuie să fie locul unde adolescenții sunt ascultați și pot discuta deschis despre teme pe care nu au curajul să le abordeze cu părinții sau cu profesorii. Un teatrul al tinerilor trebuie să dovedească o preocupare permanentă pentru identificarea de noi potențiali spectatori (adolescenții din mediile defavorizate și din mediul rural), încercând să ajungă în mediul lor.

Un teatru așa cum și-l doresc tinerii, unde adolescentul este co-creator. La ora actuală, în România nu există încă cercetări serioase și studii de piață cu privire la preferințele culturale ale publicului adolescent. Barometrul de consum cultural, precum și cele câteva sondaje efectuate periodic de unele teatre în rândul publicului sunt realizate doar cu respondenți de peste 18 ani, iar studiile existente pentru grupa de vârstă 14-18 ani nu oferă informații relevante despre ceea ce-și doresc tinerii să vadă la teatru, respectiv despre motivele pentru care aceștia nu vin la teatru.

Pe lângă necesitatea ca teatrele să realizeze propriile sondaje cu privire la preferințele publicului adolescent, este nevoie de o implicare mai mare a tinerilor în luarea deciziilor. Într-un teatru care se orientează repertorial către adolescenți există mereu riscul să le oferim tinerilor ce credem noi, adulții, că-și doresc, și nu ce-și doresc ei. Un teatru al tinerilor este un teatru așa cum și-l imaginează adolescenții. O serie de festivaluri implică deja tinerii în luarea unor decizii, convocând jurii de liceeni care oferă premii speciale unor spectacole. De ce să nu fie consultați și cu privire la opțiunile repertoriale? Pe lângă directorul artistic și secretarul literar, într-un teatru al tinerilor ar trebui să existe un grup de consultanți-adolescenți care să aibă un cuvânt de spus în luarea deciziilor.

Un teatru al tinerilor implică adolescenții în procesul de lucru, oferindu-le un spațiu creativ, o platformă educațională și un loc unde se simt importanți și ascultați. Un spectacol pentru adolescenți ar trebui să aibă constant, în diversele etape ale creării sale, tinerii prezenți în sală, al căror *feedback* trebuie solicitat permanent, deoarece standardele lor pot fi complet diferite de cele ale artiștilor.

Un teatru conectat la trendurile internaționale și deschis la influențe din exterior. De obicei, publicul din România are acces la ultimele tendințe internaționale în materie de teatru prin intermediul puținelor festivaluri care invită producții din străinătate. Dar nu este suficient. Devine o necesitate din ce în ce mai mare invitarea artiștilor

străini pentru a realiza spectacole pentru publicul tânăr. Infuzia de idei, formate artistice și practici de lucru poate fi extrem de benefică, în contextul în care teatrul pentru publicul tânăr din România se află încă în faza de pionierat.

De asemenea, este necesară „importarea” de texte pentru publicul tânăr din dramaturgia străină, în special din țări unde există o puternică tradiție în acest sens, prin programe de finanțare a traducerilor.

Un teatru care contează. În România, producțiile adresate publicului tânăr se luptă încă să depășească prejudecăți de valoare. Aceste spectacole beneficiază, în general, de mai puține critici de specialitate și sunt, în mare parte, excluse din sistemul de recunoaștere profesională al premiilor. O reformă a Premiilor UNITER, încremenite de ani întregi în aceleași șabloane, ar trebui să țină cont și de teatrul pentru publicul tânăr, o prezență din ce în ce mai vizibilă în peisajul teatral românesc. Un premiu anual care să recompenseze cea mai bună producție pentru publicul tânăr (cu o secțiune pentru copii și una pentru adolescenți) ar stimula producția de astfel de spectacole. Teatrul pentru publicul tânăr din România trebuie valorizat și încurajat la nivelul pe care îl merită. Este cazul să privim mai insistent spre el.

Un teatru în care valoarea artistică primează. Rolul teatrului în educația tinerilor este extrem de important, dar componenta educațională a unui spectacol pentru publicul tânăr nu ar trebui să se supraordoneze niciodată valorii artistice. Un teatru al tinerilor ar trebui să fie un spațiu de experiment pentru noi trenduri, un loc al încercărilor și al riscului, în care se produc spectacole curajoase, cu standarde estetice înalte și conținut incitant, care mai degrabă lansează întrebări decât oferă răspunsuri.

BIBLIOGRAFIE

Volume și monografii științifice/critice

- Adkins, Nicole; Omasta, Matthew, 2017. *Playwriting and Young Audiences. Collected Wisdom and Practical Advice from the Field*. Chicago: Intellect Ltd.
- Alrutz, Megan; Hoare, Lynn, 2020. *Devising Critically Engaged Theatre with Youth. The Performing Justice Project*. Londra: Routledge.
- Ariès, Philippe, 1960. *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*. Paris: Plon.
- Balme, Christopher, 1999. *Einführung in die Theaterwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Boal, Augusto, 2015. *Jocuri pentru actori și non-actori. Teatrul oprimaților în practică*. Traducere după ediția franceză de Eugenia Anca Rotescu. București: Fundația Concept.
- Bradbury, Malcolm; McFarlane, James, 1978. *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*, Londra: Penguin Books.
- Brecht, Bertolt, 1993. *Schriften 2. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd.22*. Berlin: Aufbau-Verlag.
- Brook, Peter, 2014. *Spațiul gol*. Traducere de Monica Andronescu. București: Nemira.
- Bruckner, Pascal, 1999. *Tentația inocenței*. Traducere de Muguraș Constantinescu. București: Nemira.
- Brunken, Otto, 1991. *Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Von 1570 bis 1750*. Metzler: Stuttgart.
- Bruns, Axel, 2015. *Gatewatching. Collaborative Online News Production*. New York: Peter Lang.
- Burzynska, Anna, 2016. *Joined Forces. Audience Participation in Theatre*. Berlin: Alexander Verlag.

- Cântec, Oltița (coord.), 2015. *Tânărul artist de teatru. Istorii românești recente*. Iași: Timpul.
- Cântec, Oltița (coord.), 2016. *Carte cu Pisica Verde*. Iași: Timpul.
- Cântec, Oltița (coord.), 2016. *Regia românească, de la act de interpretare la practici colaborative*. Iași: Timpul.
- Cântec, Oltița (coord.), 2017. *Teatrul românesc de azi. Noi orizonturi estetice*. Iași: Timpul.
- Cântec, Oltița (coord.), 2019. *Teatrul RO – 30 de noi nume*. Iași: Timpul.
- Faas, S. Paula (coord.), 2004. *Encyclopedia of Children and Childhood. In History and Society*. Michigan: Thomson-Gale.
- Fischer-Lichte, Erika, 2004. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Fischer-Lichte, Erika, 2015. *Metzler Lexikon der Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler.
- Fuchs, Elinor, 1996. *The Death of Character. Perspectives on Theater after Modernism, Drama and Performance Studies*. Bloomington: Indiana University Press.
- Fuld, Werner, 2012. *Das Buch der verbotenen Bücher: Universalgeschichte des Verfolgten und Verfremten von der Antike bis heute*. Berlin: Galiani.
- Gallagher, Kathleen; Booth, David, 2003. *How Theatre Educates. Convergences and Counterpoints with Artists, Scholars, and Advocates*. Toronto: University of Toronto Press.
- Giannachi, Gabelle, 2004. *Virtual Theatres. An Introduction*. Londra și New York: Routledge.
- Goldberg, Moses, 1974. *Children's Theatre. A Philosophy and a Method*. New Jersey: Prentice Hall.
- Gronemayer, Andrea; Heße, Julia Dina; Taube, Gerd, 2009. *Kindertheater. Jugendtheater. Perspektiven einer Theatersparte*. Berlin: Alexander-Verlag.
- Heinemann, Caroline, 2016. *Produktionsräume im zeitgenössischen Kinder- und Jugendtheater*. Berlin: Verlag Medien und Theater.

- Hentschel, Ingrid, 2016. *Theater zwischen Ich und Welt. Beiträge zur Ästhetik des Kinder- und Jugendtheaters. Theorien-Praxis-Geschichte*. Bielefeld: Transcript.
- Hoffmann, Christel, 1976. *Theater für junge Zuschauer. Sowjetische Erfahrungen-Sozialistische deutsche Traditionen-Geschichte der DDR*. Berlin: Akademie-Verlag.
- Israel, Annett; Reimann, Silke, 1996. *Das andere Publikum. Deutsches Kinder- und Jugendtheater*. Berlin: Henschel Verlag.
- Jackson, Tony, 2013. *Learning through Theatre. Essays and Casebooks on Theatre in Education*. Londra: Taylor & Francis.
- Jiménez, Luciana, 2000. *El lado oscuro de la sala. Teatro y públicos*. Mexico City: Escenología.
- Koch, Gerd; Streisand, Marianne, 2003. *Wörterbuch der Theaterpädagogik*. Uckerland: Schibri Verlag.
- Kopf, Jan, 2001. *Brecht-Handbuch. Schriften, Journale, Briefe*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag.
- Kolneder, Wolfgang; Ludwig, Volker; Wagenbach, Klaus (coord), 1979. *Das GRIPS THEATER. Geschichten und Geschichte. Erfahrungen und Gespräche aus einem Kinder- und Jugendtheater*. Berlin: Wagenbach.
- McLuhan, Marshall, 1964. *Understanding Media. The Extensions of Man*. New York: McGraw Hill.
- Michailov, Mihaela; Apostol, Radu, 2013. *Teatrul educațional. Jocuri și exerciții*. București: Centrul Educațional Replika.
- Modreanu, Cristina, 2016. *Fluturele gladiator. Teatru politic, queer & feminist pe scena românească*. București: Curtea Veche.
- Moldoveanu, Maria; Franc, Ioan-Valeriu, 1997. *Marketing și cultură*. București: Expert.
- Möbius, Thomas, 2001. *Erläuterungen zu Frank Wedekind-Frühings Erwachen*. Hollfeld: C. Bange.
- Nelega, Alina, 2010. *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic*. Cluj-Napoca: Eikon.
- Pfister, Manfred, 1998. *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Wilhelm Fink.

- Plank-Baldauf, Christiane, 2017. *Handlungsbegriff und Erzählstrukturen im zeitgenössischen Musiktheater*. Berlin/Heidelberg: Springer-Verlag.
- Popovici, Iulia, 2017. *Elefantul din cameră. Ghid despre teatrul independent din România*. Cluj-Napoca: Idea Print & Design.
- Popovici, Iulia, 2008. *Un teatru la marginea drumului*. Iași: Cartea Românească.
- Rancière, Jaques, 2009. *The Emancipated Spectator*. New York: Verso.
- Rogal, Stefan, 2000. *Freiheit und Geborgenheit – Pädagogische Implikationen im Werk Astrid Lindgrens*. Berlin: Diplomarbeiten-Agentur.
- Savage, Jon, 2008. *Teenage. The Creation of Youth 1875-1945*. New York: Vintage Books.
- Saz, Natalia, 1986. *Novellen meines Lebens*. Berlin: Henschel.
- Schechner, Richard, 2012. *Performance Studies*. Londra: Routledge.
- Schiller, Friedrich, 2004. *Gesammelte Werke. Dramen, Gedichte, Erzählungen, Theoretische Schriften und Historiografische Werke*. e-Artnow.
- Schneider, Wolfgang, 1984. *Kindertheater nach 1968. Neorealistische Entwicklungen in der Bundesrepublik und in Westberlin*. Köln: Pometh.
- Schneider, Wolfgang; Eizeroth, Anna (coord.), 2017. *Partizipation als Programm. Wege ins Theater für Kinder und Jugendliche*. Bielefeld: Transcript.
- Schneider, Wolfgang (coord.), 2009. *Theater und Schule. Ein Handbuch zur kulturellen Bildung*. Bielefeld: Transcript.
- Scheider, Wolfgang; Loewe, Felicitas (coord.), 2006. *Theater im Klassenzimmer. Wenn die Schule zur Bühne wird*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag.
- Schneider, Wolfgang, 2000. *Kinder- und Jugendtheater in Berlin*. Tübingen: Günter Narr-Verlag.
- Schneider, Wolfgang, 2003. *Kinder- und Jugendtheater in Russland*. Tübingen: Günter Narr-Verlag.

- Springhal, John, 1986. *Coming of Age. Adolescence in Britain 1860-1960*. Dublin: Gill and Macmillan.
- Vallins, Gordon, 1980. *Learning Through Theatre*. Manchester: Manchester University Press.
- Wild, Rainer, 1990. *Geschichte der deutschen Kinder-und Jugendliteratur*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler

Studii și articole de revistă

- Chirițoiu, Ana; Dragomir, Gruia, 2007. „Interviu cu Maria Manolescu, scriitor și dramaturg”. *Noua literatură*, nr. 10, p. 17.
- Cristea Grigorescu, Oana, 2018. „În teatrul pentru adolescenți trebuie să acceptăm diferența de generație și cod. Interviu cu regizoarea Catinca Drăgănescu”. *Revista Scena*, nr. 20, pp. 12-13.
- Dumitrache, Silvia, 2018. „O generație mai sănătoasă, mai altfel, mai curajoasă. Interviu cu Matei Lucaci-Grünberg”, *Observator cultural*, nr. 948, p. 18.
- Lysander, Peer, 1986. „Mut zum qualifizierten Irrtum”. *Die deutsche Bühne*, nr. 4, p. 45.
- Iacobute, Ramona, 2018. „Festivalurile de teatru din Iași: cum iau ființă și cum dispar”. *Suplimentul de cultură*, nr. 559, pp. 5-6.
- Mandea, Nicolae, 2016. „DramAcum – o istorie”, *Dilema veche*, nr. 123, p. 18.
- Mihailov, Mihaela, 2004. „Proiecte regizorale în mișcare”, *Observator cultural*, nr. 213, p. 21.
- Michailov, Mihaela, 2011. „Țară, țară, vrem părinți”, *Dilema veche*, nr. 407, p. 11.
- Nelega, Alina, 2001. „Piese noi și obiecte de resuscitare”, *Observator cultural*, nr. 57, p. 16.
- Mihailov, Mihaela, 2004. „Proiecte regizorale în mișcare”, *Observator cultural*, nr. 213, p. 21.
- Owen, Mary, 2003. „Developing a Love of Reading: Why Young Literature is Important”, *Orana*, vol. 39, nr. 1, p. 11.

- Popescu, Theodor-Cristian, 1999. „Teatrul nu se mai poate face ca și cum nimic nu se întâmplă afară”, *ultimaT. Teatru și societate*, nr. 1, p. 11.
- Rusiecki, Cristina, 2016. „*Silent-disco* și fantasma de grup”, *Observator cultural*, nr. 805, p. 21.
- Schechner, Richard, 1961. „Audience Participation”, *The Drama Review*, vol. 15, pp. 39-45.
- Stoica, Oana, 2016. „Din perspectiva copiilor”, *Dilema veche*, nr. 648, 2016, p. 12.
- Stoica, Oana, 2016. „Elise Wilk și teatrul adolescenților”, *Dilema veche*, nr. 660, p. 12.
- Stoica, Oana, 2016. „Teatru pentru adolescenți”, *Dilema veche*, nr. 623, p. 12.
- Tacu, Irina. „Teatrul Tineretului. Gianina Cărbunariu vrea un teatru de stat al prezentului și al viitorului. Poate construi asta în Piatra Neamț?”, *Decât o revistă*, nr. 30, p. 121.

Opere dramatice și alte lucrări literare

- Băcanu, Alexa, 2016. *Disparația*. E-mail, document word, nepublicat.
- Băcanu, Alexa; Popescu, Leta, 2019. *Totul e foarte normal*. București: Centrul Educațional Replika.
- Cărbunariu, Gianina, 2016. *Stop the Tempo*. Liternet.ro. Document PDF.
- Cocoș, George, 2018. *School feat. Cool*. Liternet.ro. Document PDF.
- Georgescu, Bogdan, 2016. *Antisocial*. E-mail, document word, nepublicat.
- Ignat, Mihai, 2014. *Fermoare, nasturi și capse*. București: Tracus Arte.
- Koenig, Sânziana, 2017. *Boyz and Girlz*. București: Centrul Educațional Replika.
- Macrinici, Radu, 2002. *Îngerul electric*. Cluj-Napoca: Dacia.
- Manolescu, Maria, 2006. *With a Little Help from My Friends*. E-mail, document word, nepublicat.

- Michailov, Mihaela, 2013. *Familia Offline*. E-mail, document word, nepublicat.
- Mihailov, Mihaela, 2014. *Profu' de religie*. E-mail, document word, nepublicat.
- Mihailov, Mihaela, 2017. *Copii răi. Arta pentru drepturile omului*. București: Centrul Educațional Replika.
- Nelega, Alina. *Graffiti Dreamz*. E-mail, document word, nepublicat.
- Nicolau, Ozana. *Foreplay*. E-mail, document word, nepublicat.
- Peca, Ștefan, 2006. *New York, Fuckin' City*. E-mail, document word, nepublicat.
- Pintilei, Gabriel, 2005. *Elevator*. În *DramAcum 2. O antologie*. Cluj-Napoca: Dacia, Biblioteca Teatrul Imposibil.
- Vălean, Andreea, 2010. *Eu când vreau să fluier, fluier*. Liter-net.ro, document PDF.
- Wilk, Elise, 2019. *În spatele geamurilor sunt oameni*. București: Tracus Arte.

Documente electronice/adrese web consultate

- Anderson, Monica; Jinjing Jiang, 2018, „Teens, Social Media and Technology”, 2018, accesat la 13/02.2020, pe URL: <https://www.pewresearch.org/internet/2018/05/31/teens-social-media-technology-2018/>.
- Anghel, Maura, 2020. „Teatrul radiofonic de azi e un gen la fel de important ca filmul. Interviu cu criticul Oana Cristea Grigorescu”, accesat la 2.10.2020, pe URL: <https://www.ziarulevenimentul.ro/stiri/a-teatrul-radiofonic-de-azi-e-un-gen-cel-putin-la-fel-de-ofertant-ca-i-filmula/a-teatrul-radiofonic-de-azi-e-un-gen-cel-putin-la-fel-de-ofertant-ca-i-filmula--217492752.html>.
- Apostu, Ema, 2008. „Cum a luat ființă revista *Salut*. George Mihăiță ne-a dat toate detaliile”, accesat la 21.04.2020, pe URL: https://www.dcnnews.ro/cum-a-luat-fiin-a-revista-salut-george-mihai-a-ne-a-dat-toate-detaliile_576118.html.
- Bartels, Gerrit, 2019. „Gießkanne mit viel Wasser: In Deutschland bekommt jeder Autor einen Preis”, accesat

- la 10.06.2019, pe URL: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/giesskanne-mit-viel-wasser-in-deutschland-be-kommt-jeder-autor-einen-preis/25060338.html>.
- Băcanu, Alexa, 2016. „Viitorul, un concept atât de vag și misterios. Interviu cu Oana Mardare, Petro Ionescu și Cristian Ban”, accesat la 20.07.2020, la URL: <https://agenda.liternet.ro/articol/20696/Alexa-Bacan-Oana-Mardare-Petro-Ionescu-Cristian-Ban/Viitorul-un-concept-atat-de-vag-si-misterios-In-viitorul-apropiat.html>.
- Bădescu, Florin, 2015. „Studiu: Generația Z – Două miliarde de tineri «mutanți» în simbioză cu universul digital”, accesat la 27 ianuarie 2020, pe URL: <https://www.mediafax.ro/stiinta-sanatate/studiu-generatia-z-do-ua-miliarde-de-tineri-mutanti-in-simbioza-cu-universul-digital-13817733>.
- Beligăr, Cristina, 2016. „Premieră. În viitorul apropiat, a treia producție Teen Spirit marca Reactor”, accesat la 20.07.2020, pe URL: <https://transilvaniareporter.ro/cultura/premiera-in-viitorul-apropiat-a-treia-productie-teen-spirit-marca-reactor/>.
- Beligăr, Cristina, 2020. „De vorbă cu mentorii Ideo Ideis: Ce poate face un festival de teatru pentru o comunitate mică, dar cu probleme mari?”, accesat la 18.07.2020, pe URL: <https://www.revistasinteza.ro/de-vorba-cu-mentorii-ideo-ideis-ce-poate-face-un-festival-de-teatru-pentru-o-comunitate-mica-dar-cu-probleme-mari>.
- Călin, Dorina, 2015. „Interviu. Mihaela Michailov: Mă preocupă teatrul ce pune în discuție sistemul de educație din România”, accesat la 4.05.2020, pe URL: <https://www.mediafax.ro/cultura-media/interviu-mihaela-michailov-ma-preocupa-teatrul-ce-pune-in-discutie-sistemul-de-educatie-din-romania-14264462>.
- Chiruță, Răzvan, 2016. „Antisocial. Arta activă”, accesat la 8.05.2020, pe URL: <https://www.scena9.ro/article/antisocial-arta-activa>.
- Cononovici, Ana Maria, 2017, „O scenă, o piesă, un dramaturg nou”, accesat la 23.04.2020, pe URL: <https://www>.

- rri.ro/ro_ro/o_scena_o_piesa_un_dramaturg_nou-2612088.
- Dimock, Michael, 2019. „Defining Generations. When Millenials End and Generation Z Begins”, accesat la 13.02.2020, pe URL: <https://www.pewresearch.org/fact-tank/2019/01/17/where-millennials-end-and-generation-z-begins/>.
- Cristea Grigorescu, Oana, 2018. „În teatrul pentru adolescenți trebuie să acceptăm diferența de generație și de cod. Interviu cu regizoarea Catinca Drăgănescu”, accesat la 6.05.2020, pe URL: <https://revistascena.ro/interviu/in-teatrul-pentru-adolescenti-trebuie-sa-acceptam-diferenta-de-generatie-si-de-cod/>.
- Dimulescu, Venera, 2017. „Vezi că umblă niște poze cu tine goală prin liceu”, accesat la 8.05.2020, pe URL: <https://casajurnalistului.ro/poze-goala-liceu/>, accesat la 8.05.2020.
- Grady, Constance, 2017. „*The Outsiders* Reinvented Young Adult Fiction”, accesat la 15.02.2020, pe URL: <https://www.vox.com/culture/2017/6/26/15841216/outsiders-harry-potter-ya-young-adult-se-hinton-jk-rowling>.
- Harja, Greta, 2004. „Gianina Cărbunariu: Teatrul mi-a oferit șansa de a lupta pentru libertate”, accesat la 11.04.2020, pe URL: <https://www.eva.ro/divertisment/vedete/gianina-carbunariu-teatrul-mi-a-oferit-san-sa-de-a-lupta-pentru-libertate-articol-6445.html>.
- Hübner, Bärbel, 2005. „Die Herausforderung, für Kinder zu schreiben”, accesat la 13.03.2020, pe URL: <https://www.rundschau-online.de/die-herausforderung-fuer-kinder-zu-schreiben-11477736>.
- Iana, Florentina, 2015. „Ce am învățat din revistele românești de adolescenți din anii '90, de la muzică la educație sexuală”, accesat la 21.04.2020, pe URL: <https://www.vice.com/ro/article/xyxdvd/ce-am-invatat-din-revis-tele-romanesti-de-adolescenti-din-anii-90-de-la-muzi-ca-la-educatie-sexuala-255>.

- JWTIntelligence, 2012. „Generation Z. Digital in Their DNA”, accesat la 13.02.2020, pe URL: <https://www.slideshare.net/jwtintelligence/f-external-genzo41812-12653599>.
- Kheraj, Alim, 2018. „Does It Matter who Writes Queer Stories?”, accesat la 6.05.2020, pe URL: https://i-d-vice.com/en_us/article/8xeg4b/does-it-matter-who-writes-queer-stories.
- Kirschner, Stefan, 2018. „Das Erfolgsduo unter den Theaterautoren”, accesat la 10.06.2020, pe URL: <https://www.morgenpost.de/kultur/article215340965/Das-Erfolgsduo-unter-den-Theaterautoren.html>.
- Korowczyk, Ulrike, „50 Jahre Grips-Theater. Was diese Bühne so besonders macht”, accesat la 17.09.2019, pe URL: <https://www.morgenpost.de/bezirke/mitte/article216506261/50-Jahre-Grips-Theater-Was-diese-Buehne-so-besonders-macht.html>.
- Krampitz, Dirk, 2017. „Er hat das Kindertheater erfunden, aber als Vater vieles falsch gemacht”, accesat la 25 septembrie 2018, pe URL: <https://www.bz-berlin.de/kultur/theater/grips-theater-ludwig-vater-vieles-falsch-gemacht>.
- Langers, Birgt; Stang, Kristina, 2019. „Theater im Klassenzimmer: Respekt erntet Respekt”, accesat la 1.06.2020, pe URL: https://www.deutschestheater.de/junges-dt/download/163/theater_im_klassenzimmer.pdf.
- Löwer, Chris, 2010. „Die Kunst der Szene. In Berlin werden Texter für Theater und Fernseher ausgebildet”, accesat la 28.05.2020, pe URL: <https://www.sueddeutsche.de/karriere/schreiben-lernen-die-kunst-der-szene-1.562599>.
- Maer, Alina, 2020. „Teatrul și replica sa educațională”, accesat la 19.06.2020, pe URL: <https://www.sucitoruldeminti.ro/interviuri/teatrul-si-replika-sa-educationala/>.
- Matei, Liliana, 2020. „Replika împlinește cinci ani de activitate”, accesat la 21.06.2020, pe URL: <https://www.ziarulmetropolis.ro/centrul-replika-implineste-cinci-ani-de-activitate/>.

- Năsui, Cosmin, 2020. „Platforma de artă educațională – Povești la Replika”, accesat la 22.06.2020, pe URL: <https://www.modernism.ro/2020/03/03/platforma-de-arta-educationala-2020-povesti-la-replika/>.
- Nendick, John, 2019, „How Media and Entertainment Leaders Are Responding to Gen Z”, accesat la 13.02.2020, pe URL: https://www.ey.com/en_us/media-entertainment/how-media-and-entertainment-leaders-are-responding-to-gen-z.
- Michailov, Mihaela, 2007. „Și-ai să mă-npuști în zori. *With a Little Help from My Friends*”, accesat la 8.04.2020, pe URL: <https://agenda.liternet.ro/articol/5119/Mihaela-Michailov/Si-ai-sa-ma-mpusti-in-zori---With-a-little-help-from-my-friends.html>.
- Michailov, Mihaela, 2008. „Teatrul intervenției în cotidian”, accesat la 10.10.2020, pe URL: http://www.aurora-magazin.at/medien_kultur/rumtheat_michailov_rum_frm.htm.
- Müller, Monica, 2013. „Sex sollte nicht zensiert werden”, accesat la 16.02.2020, pe URL: <https://www.tagesanzeiger.ch/zuerich/stadt/sex-sollte-nicht-zensiert-werden/story/12555569>.
- Peca, Ștefan, 2008. „Despre dramaturgul român contemporan”, accesat la 22.04.2020, pe URL: http://www.aurora-magazin.at/medien_kultur/rumtheat_pecarum_frm.htm.
- Peterson, Valerie, 2018. „Young Adult and New Adult Book Markets. Facts and Figures to Know About the Young Book Market”, accesat la 15.02.2020, pe URL: <https://www.thebalancecareers.com/the-young-adult-book-market-2799954>.
- Popescu, Adam. „De la scenete cu scufite la teatru cu înjurături”, accesat la 15.04.2020, pe URL: <https://evz.ro/de-la-scenete-cu-scufite-la-teatru-cu-injuraturi-796060.html>.
- Popovici, Iulia, 2005. „Măreția și ridicolul de a fi tânăr dramaturg. Interviu cu Peca Ștefan”, 2005, disponibil

- pe URL: <https://atelier.liternet.ro/articol/2127/Iulia-Popovici-Peca-Stefan/Peca-Stefan-Maretia-si-ridicolul-de-a-fi-tanar-dramaturg.html>, accesat la 15.04.2020.
- Popovici, Iulia, 2006. „Se scrie mult și prost. Interviu cu Alexandru Berceanu”, accesat la 10.10.2020, pe URL: <https://atelier.liternet.ro/articol/3872/Iulia-Popovici-Alexandru-Berceanu/Alexandru-Berceanu-Se-scrie-mult-si-prost.html>.
- Popovici, Iulia, 2013. „Să vorbim despre documentar (I). *Familia Offline*”, accesat la 2.05.2020, pe URL: <https://agenda.liternet.ro/articol/17666/Iulia-Popovici/Sa-vorbim-despre-documentar-I-Familia-Offline.html>.
- Porcutan, 2016. „Cum a fost în viitorul apropiat”, accesat la 20.07.2020, pe URL: <https://cluj.com/articole/cum-fost-in-viitorul-apropiat/>.
- Rapotan, Nona, 2018. „E și curiozitatea unui crocodil. În dialog cu echipa spectacolului *Crocodil* la Teatrul Municipal Bacovia din Bacău”, accesat la 6.05.2020. 2018, pe URL: <https://bookhub.ro/e-si-curiozitatea-un-crocodil-nona-rapotan-in-dialog-cu-echipa-crocodil-teatrul-municipal-bacovia-bacau/>.
- Rădăcină, Nicoleta, 2018. „Ideo Ideis își face planuri de viitor”, accesat la 18.07.2020, pe URL: <https://www.scoala9.ro/ideo-ideis-isi-face-planuri-de-viitor/173/>.
- Rusiecki, Cristina, 2016. „E cea mai tare vineri”, accesat la 6.05.2020, pe URL: <https://www.b-critic.ro/spectacol/e-cea-mai-tare-vineri/>, accesat la 6.05.2020.
- Stoica, Oana, 2019. „Câteva zile miraculoase la Piatra Neamț”, accesat la 26.06.2020, pe URL: <https://www.scena9.ro/article/cateva-zile-miraculoase-in-piatra-neamt->.
- Stoica, Oana, 2020. „Replika fără zahăr. Cum devine educația cool” accesat la 22.06.2020, pe URL: <https://www.scena9.ro/article/replika-fara-zahar-cum-devine-educatia-cool>.
- Tănăsescu, Alexandra, 2020. „Schimbarea și Ideo Ideis. Un festival care supraviețuiește prin creativitate și

- adaptare”, accesat la 20.07.2020, pe URL: <https://culturaladuba.ro/schimbarea-si-ideo-ideis-2020-un-festival-care-supravietuieste-prin-creativitate-si-adaptare/>.
- Teatrul Național Târgu Mureș, 2019. „Raport anual al directorului general”, accesat la 6.06.2020, pe URL: https://www.teatruniternational.ro/fileadmin/user_upload/informatii-publice/rapoarte-anuale/RAPORT_Anul_2019_Teatrul_National_Tg_Mures.pdf.
- Țabrea, Dana, 2017. „Oltița Cântec, despre Festivalul Internațional pentru Publicul Tânăr Iași: Criticul de teatru e un spectator, unul profesionist”, accesat la 8.02.2020, pe URL: https://adevarul.ro/cultura/teatru/interviu-oltita-cintec-despre-festivalul-international-teatru-publicul-tanar-iasi-criticul-teatru-e-spectator-doar-unul-profesionist-1_59ccff415ab6550cb-89dcf52/index.html.
- Weident, Medana, 2018. „Teatrul nu poate salva lumea, dar poate provoca gândire. Interviu cu Gianina Cărbunariu”, accesat la 26.06.2020, pe URL: <https://www.dw.com/ro/gianina-cărbunariu-teatrul-nu-poate-salva-lumea-dar-poate-provoca-gândire/a-45691408>.
- Wellner Stein, Allison, 2000. „Generation Z”, accesat la 12.02.2020, pe URL: <https://adage.com/article/american-demographics/generation/43271>.
- Wildermann, Patrick, 2015. „Grips-Theater. Die Mutmacherbande”, 2015, accesat la 18.09.2020, disponibil pe URL: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/grips-theater-die-mutmacherbande/11550662.html>.
- Wolf, Irina, 2008. „Avem idei geniale, dar nu știm ce să facem cu ele. Interviu cu jurnalistul și criticul de teatru Cristina Modreanu”, accesat la 21.07.2020, pe URL: http://www.aurora-magazin.at/medien_kultur/rum-theat_wolf_interview_rum_frm.htm.

Printr-un studiu atent documentat, Elise Wilk construiește și propune un model de lucru în practica teatrală, exemplificând prin opțiuni valide, transferabile în scenă, paradigma culturală și pedagogică a spectacolelor pentru publicul tânăr, un fenomen tot mai prezent azi.

Iluminând interdisciplinaritatea teatrului pentru tineri și impactul practic, educațional, al acestuia, lucrarea este, după știința noastră, primul demers analitic care explorează potențialul acestui gen de spectacol în România, identifică direcții și nevoi estetice și didactice, conturând un posibil scenariu de dezvoltare în beneficiul categoriilor vizate, dar și cu bătaie lungă în societate, în formarea tinerilor.

Pe lângă cercetarea aprofundată a arealului de studiu, a programelor susținute în teatrele din România și Europa, Wilk își prezintă textele proprii, scrise și montate pentru tineri. Relevanța acestora vizează accesul la laboratorul scriitoarei, o voce originală și marcantă în teatrul românesc și internațional.

Alina Nelega



UArtPress

STUDIA ARTIS

Seria Școlii Doctorale a
Universității de Arte din Târgu-Mureș